اردو
شاعری
میں
ہیئت
کے
تجربے
ڈاکٹر عنوان چشتی

اردو شاعری میں

ہیئت کے تجربے

ڈاکٹر عنوان چشتی

ریڈر شعبۂ اردو۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ

نئی دہلی

انجمن ترقی اردو (ہند) دلی

سلسلۂ مطبوعات انجمن ترقی اُردو (ہند) ـــ ۴۶۵

اشاعت : جولائی ۱۹۷۵ء

طباعت : کوہ نور پرنٹنگ پریس۔ دلّی

قیمت : عام ایڈیشن۔ چودہ روپے ۔ ڈیلکس ایڈیشن تیس روپے

سرورق : انوار انجم

اس کتاب پر دہلی یونی ورسٹی نے ۱۹۷۳ء میں پی۔ ایچ۔ ڈی
کی ڈگری عطا کی۔

اس کتاب کے لیے وزارتِ تعلیم و سماجی بہبود نے کنٹرول ریٹ
پر کاغذ فراہم کیا۔

مصنف کی دوسری کتابیں

۱۔ ذوقِ جمال (غزلوں کا مجموعہ) ۱۹۶۶ء

۲۔ نیم باز (نظموں اور غزلوں کا مجموعہ) ۱۹۶۸ء

۳۔ عکس و شخص (تنقیدی خاکوں کا مجموعہ) ۱۹۶۸ء

۴۔ تنقیدی پیرائے (تنقیدی و تحقیقی مضامین کا مجموعہ) ۱۹۶۹ء

۵۔ تنقید سے تحقیق تک (" ") ۱۹۷۴ء

۶۔ اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربے (تحقیقی مقالہ) ۱۹۷۵ء

۷۔ اُردو گیت کا فن (تنقیدی و تحقیقی مطالعہ) زیرِ طبع

فہرست

نذر

بجناب پروفیسر مسعود حسین صاحب

وائس چانسلر، جامعہ ملّیہ اسلامیہ

تعارف

اُردو اُن خوش نصیب زبانوں میں سے ہے جس نے مشرق اور مغرب دونوں ہی سے استفادہ کر کے خود کو مالا مال کیا ہے۔ اس نے فارسی، عربی اور سنسکرت کے ساتھ ساتھ مغربی زبانوں اور خاص طور پر انگریزی سے بہت کچھ مستعار لیا ہے۔ اسی لیے صرف غزل، مثنوی، قصیدہ، رباعی اور قطعہ جیسی اصنافِ سخن ہی نہیں، بلکہ نظم معرّیٰ، سانیٹ، آزاد نظم، ترائیلے وغیرہ بھی اُردو میں ملتے ہیں۔ اُردو نے مغرب سے شاعری کی نئی ہیئتیں ہی مستعار نہیں لیں بلکہ مغربی فکر اور ادب سے متاثر ہو کر قدیم اصنافِ سخن میں بھی نئے تجربے کیے ہیں۔

شعری ہیئت کیا ہے؟ شعری تجربے اور ہیئت میں کیا تعلق ہے؟ ۱۸۵۷ء کے بعد نئے سماجی اور سیاسی حالات سے متاثر ہو کر اُردو نے مغرب سے کون سی ہیئتیں مستعار لیں اور ان میں کیا تبدیلیاں کیں؟ عظمت اللہ خاں نے ہندی پنگل اور انگریزی عروض سے فائدہ اُٹھا کر ہیئت کے کون سے نئے تجربے کیے؟ اُردو شاعری کی تاریخ کے نقطۂ نظر سے یہ بہت اہم سوالات ہیں جنھیں اہلِ اُردو نے نظر انداز کر رکھا تھا۔ اُردو میں ہیئت کے تجربوں پر چند مضامین ضرور لکھے گئے لیکن سب تشنہ تھے۔ کیونکہ یہ موضوع بھرپور مطالعے کا متقاضی تھا۔ خوشی کی بات ہے کہ اُردو کے نوجوان شاعر اور نقّاد ڈاکٹر عنوان چشتی نے اس موضوع پر بطورِ خاص توجہ کی اور تاریخِ ادب کے اس خلا کو پر کیا۔

"اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" اپنے موضوع پر اُردو میں پہلی کتاب ہے۔

عنوان صاحب نے موضوع کے تمام پہلوؤں کا سائنٹفک انداز میں جائزہ لیا ہے۔ چونکہ اُردو اور انگریزی دونوں زبانوں کے ادب پر اُن کی گہری نظر ہے اس لیے انھوں نے انگریزی میں ہر ہیئت کے اصل روپ اور اُردو میں اس کی قدرے بدلی ہوئی صورت کا عالمانہ انداز میں تقابلی مطالعہ کیا ہے۔ مغربی شاعری سے متاثر ہو کر اُردو کی قدیم اصنافِ سخن میں جو نئے تجربے کیے گئے۔ عنوان صاحب نے ان کا بھی بھرپور تجزیہ کیا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں قطعاً جھجک نہیں ہے کہ عنوان صاحب نے اس موضوع کے ہر ممکن پہلو کا اس طرح جائزہ لیا ہے کہ اب اس میں مزید اضافہ آسان نہیں ہے۔

خلیق انجم

پیش لفظ

از

پروفیسر گوپی چند نارنگ، صدر شعبۂ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ

ہئیت اور مواد کا مسئلہ مطالعۂ ادب کے بنیادی مسئلوں میں سے ہے۔ شاعری ساحری ہے لیکن اس کا انجھر لفظ ہی ہے لفظ کا کمال یہ ہے کہ چند اصوات کا یہ مجموعہ ایک جہانِ معنی کو اپنی مٹھی میں بند رکھتا ہے۔ علومِ انسانی میں کفایت کا ایسا شاہکار دوسرا نہیں۔ لفظ میں معنی ایسے مضمر نہیں ہوتے جیسے تلوار میں جوہر کیونکہ وہ تو بظاہر دکھائی دیتے ہیں بلکہ ایسے جیسے گوہر میں دریا کا اضطراب یا خس میں شعلہ۔ لفظ کی سطح پر بظاہر سکون ملتا ہے لیکن جیسے اٹم میں توانائی پوشیدہ ہوتی ہے، لفظ میں معنوی توانائی خوابیدہ رہتی ہے تخلیقی عمل میں لفظ جب فشار کے عالم سے گزرتا ہے تو اس کی معنوی توانائی میں وہ ہیجانی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، جس کی بنا پر غالب نے اسے گنجینۂ معنی کا طلسم کہا ہے۔ جو رشتہ لفظ کا معنی سے ہے، وہی مواد کا ہئیت سے ہے۔ ایک دوسرے کا تکملہ ہے اور ایک کو دوسرے کے بغیر سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ خیال کے بغیر لفظ، لفظ نہیں اور لفظ کے بغیر خیال خیال نہیں، یعنی قاری یا سامع تک منتقل ہونا تو کجا وہ بذاتہٖ صورت پذیر بھی نہیں ہو سکتا۔ جمالیاتی۔ تجربے کی فشاری کیفیت کے جد معنیاتی قوت ہمیشہ کے لئے لفظ کے خلیے میں یا ملفوظاتی پیکر میں مقید اور محفوظ ہو جاتی ہے۔ یہ بات خاصی دلچسپ ہے کہ ذہنی تحریک اور جوہر خیال و احساس سب کے سب وقت کے محور پر فنا ہو جاتے ہیں، لیکن شعری تجربہ ملفوظی پیکر میں دائمی طور پر زندہ رہتا ہے، یعنی یہ مکان میں صورت پذیر ہو کر زماں پر غالب آ جاتا ہے۔ اب صاحبِ ذوق قاری جب چاہے اور جہاں جہاں چاہے، اِس ملفوظی خُلیے کے ذریعے معنیاتی قوت کی بازیافت کر سکتا ہے اور اُس سے بقدرِ ظرف فیضیاب ہو سکتا ہے۔ اس آفاقیت اور ابدیت کے علاوہ لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس ملفوظی خلیے سے جتنا بھی معنیاتی چارج اخذ کر لیا جائے یعنی جمالیاتی حظ و انبساط حاصل کر لیا جائے، اس کی ذات میں نقص واقع نہیں ہوتا، بعینہٖ جیسے شعاع کے اخراج سے سورج کی

ذات میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔ جو تنقید معنی کے آتشگیر مادّے کو مشکل کرنے والی زبردست ادبی قوت کی غیر معمولی اہمیت کو نظر انداز کرتی ہو، کیا کسی کو اُسے ادبی تنقید کہنے کا حق حاصل ہے؟

اتنی بات واضح ہے کہ مواد اور ہیئت شعری تجربے کے دو سرے ہیں، ایک تجریدی دوسرا ملفوظی لیکن ان میں ایک جمع ایک قسم کی نسبت نہیں جیسے عام طور پر سمجھ لیا جاتا ہے۔ تخلیقی عمل ایک غیر منقسم عمل ہے جس میں خیال و احساس سے اظہار تک یا مواد سے ہیئت تک کوئی حد بندی نہیں کی جا سکتی۔ بحث کی سہولت کیلئے ہم آغاز اور ماحصل کی بات تو کر سکتے ہیں لیکن ان میں جو تسلسل ہو اُسے منقطع نہیں کر سکتے۔ اس تسلسل کی کائنات اپنے اندر بڑی وسعتیں رکھتی ہے جس میں ایک سرے پر مواد کے ضمن میں خیال، جذبہ، احساس، موضوع، نقطۂ جوہر سب کچھ آجاتا ہے تو دوسرے پر اظہار میں لفظ اور اس کی جملہ میکانکی اور تخلیقی صورتیں مثلاً اشارہ، پیکر، تشبیہ، مجاز مرسل، کنایہ، استعارہ، تمثیل، علامت، ارکان، ردیف، قوافی، بحریں، آہنگ، غرض بیان کے وہ تمام پیرایے جن سے مواد ملفوظی پیکر اختیار کرتا ہے یہ سب اظہار کی ذیل میں آجاتے ہیں ہیئت اپنے اصطلاحی مفہوم میں اظہار کے ان تمام پہلوؤں پر محیط ہے، لیکن اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ ہیئت مواد سے الگ اپنا وجود رکھتی ہے۔ یہ دوئی محض صورتی ہے اصلی نہیں۔ جو لوگ اس ثنویت کے قائل ہیں وہ نہیں جانتے کہ مواد کا لطیف سے لطیف پہلو خواہ وہ جوہر ہو یا احساس، یا تخیل کی موجِ بے تاب لفظ کے تجریدی ہیولے کو ساتھ لیکر آتا ہے، لیکن ادب میں ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو ایک کو دوسرے پر فوقیت دیتے ہیں۔ وہ لوگ جو مادے کی ارتقائی شکلوں سے خیال کو اخذ کرتے ہیں اور تخلیقی عمل کو شعور و منطق سے ماخوذ مانتے ہیں، وہ مواد کی افضلیت جتا کر ادبی اقدار شناسی میں ایسے معیاروں کو فروغ دیتے ہیں جن سے ہیئت کی حیثیت ضمنی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ایسی تنقید کا یک رخاپن ادبی سلامت روی کے خلاف ہے۔ اقبال کی مسجدِ قرطبہ ہو یا ملٹن کی فردوسِ گمشدہ، اگر ان کے مطالب کو نثر میں لکھا جائے۔ تو اگرچہ موضوع وہی رہے گا، لیکن وہ بات نہیں بنتی۔ کیوں؟ جو چیز بیچ سے غائب ہو گئی، یعنی ہیئت، کیا شاعری وہی ہے؟ اس تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ اگر کسی پست یا گھٹیا موضوع کو حسین سے حسین ہیئت میں پیش کیا جائے تو کیا وہ اعلیٰ شاعری کا مرتبہ پا سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ شاعری کو مواد اور ہیئت کی دوئی کے ذریعہ سمجھنا ہی غلط ہے۔ ادبی قدر شناسی کے منصب سے عہدہ برآ ہونے کیلئے ضروری ہے کہ تنقید شعری تجربے کی سالمیت سے انصاف کرے۔ بدقسمتی سے اردو میں جس طرح کی تنقید کا رواج رہا ہے وہ ادب کی سالمیت کو مجروح

کرتی رہی ہے اور غلط فیصلے سناتی رہی ہے۔ تنقید کیلئے تخلیقی حس کی ضرورت اسی لئے ہے کہ ناقد کو امکانی حد تک تخلیقی عمل کی بازیافت کرنی پڑتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ تخلیقی عمل تجربہ سے شروع ہوتا ہے اور لفظ پر ختم ہوتا ہے جبکہ تنقیدی عمل اسکے برعکس لفظ سے شروع ہوتا ہے اور تجربہ کے فکری و جذباتی امکانات کی وسعتوں میں ختم ہوتا ہے۔ تجزیاتی تنقید کا پہلا قدم یہی ہے کہ وہ ہیئت کو شعری اور جمالیاتی تجربے کے ماحصل کے طور پر قبول کرے اور اسے اپنے سفر کا نقطۂ آغاز بنائے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی اس نکتے سے آگاہ ہیں۔ انکا مقالہ اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربوں پر اپنی نوعیت کا پہلا کام ہے۔ اس میں ان تبدیلیوں کا جائزہ لیا گیا ہے جو ہیئت کے تجربوں کے طور پر رونما ہوتی رہی ہیں۔ شروع کے دو باب نظریاتی ہیں جن میں ہیئت کے مفہوم، ہیئت کے عناصر اور ہیئتی تبدیلیوں کے اسباب و علل پر کھل کر بحث کی گئی ہے۔ بعد کے ابواب میں اسی نظریہ کے تحت تمام اصناف میں سامنے آنے والی ہیئتی تبدیلیوں کا تحقیقی نظر سے جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ کام جس وسعتِ مطالعہ، دقتِ نظر اور فنی آگہی کا مطالبہ کرتا ہے ڈاکٹر عنوان چشتی نے قدم قدم پر اس کا ثبوت دیا ہے اور اس کی داد ان کا ہر پڑھنے والا دیگا۔ شعری تجربے کی اس منزل کو جہاں جو ہر ذہن و وجدان میں صوتی اور لفظی پیکروں کیلئے تڑپنے لگتا ہے اگر تجریدی ہیئت کہا جائے تو ان فنی سانچوں کو جنھیں شاعر بالآخر اختیار کرتا ہے یا وضع کرتا ہے جیسے غزل، مثنوی، رباعی وغیرہ کی مقررہ اصناف یا نظم کا کوئی مانوس یا نامانوس سانچہ، تو اسے تکنیکی ہیئت کہیں گے لیکن کیا فنی ہیئت ہی جملہ ہیئت ہے؟ کیا وجہ ہے کہ غزل ہی کی ہیئت میں ایک ہی موضوع پر شاعر کے دو شعروں میں سے ایک شعر دوسرے سے بدرجہا بہتر ہو سکتا ہے؟ اس کی وجہ ہیئت کے وہ اجزا بھی ہو سکتے ہیں جو کہ فنی ہیئت سے الگ پہچانے جاتے ہیں مثلاً رمز و ایماء، استعارہ، کنایہ یا بیان کا ایسا پیرایہ یا لفظوں کے استعمال کی ایسی شکل جو غیر معمولی تخلیقی حس کی دین کا نتیجہ ہوا ان سب کو اسلوبیاتی ہیئت اور ہیئت کے کل تصور کو ترکیبی ہیئت یا نامیاتی ہیئت کہا جا سکتا ہے جسے ڈاکٹر عنوان چشتی نے عضوی ہیئت کا نام دیا ہے۔ تحقیق کیلئے ضروری ہے کہ موضوع کے ایک گوشے کو لے کر اس کا گہرا مطالعہ کیا جائے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی کی بھرپور تحقیق کے نتائج کے طور پر فنی ہیئت کے تجربوں اور تبدیلیوں کی ایک جامع تاریخ سامنے آگئی ہے۔ جیسے جیسے ہیئت کی اہمیت کا عرفان ہوگا، دوسرے گوشے بھی روشنی میں آئیں گے اور چراغ سے چراغ جلتے جائیں گے۔ مجھے دلی مسرت ہے کہ یہ کتاب جامعہ ملیہ اسلامیہ کے شعبۂ اُردو کے ایک رکن نے لکھی ہے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کی علمی روایت میں شعر و ادب کی تحسین و قدر شناسی کیلئے ہمیشہ جامع ادبی میلانوں کو اپنایا گیا ہے اور طرف داری کا نہیں، سخن فہمی کا حق ادا کیا گیا ہے۔ زیر نظر کتاب بھی سلامت روی اور توازن کی روشن مثال ہے۔ ہیئتی تحقیق کی راہ میں پہل کرنے کا شرف ڈاکٹر عنوان چشتی کو حاصل ہے۔ بعد میں آنیوالے انکی رہنمائی کا اعتراف کرنے پر مجبور ہوں گے۔

حرفِ آغاز

اس موضوع پر اُردو ادب میں بہت کم لکھا گیا ہے اور جو کچھ لکھا گیا ہے وہ بہت سرسری ہے جس سے ہیئت کے تجربوں کا کوئی واضح خاکہ نہیں اُبھرتا۔ چونکہ یہ موضوع بہت اہم ہے اُردو شاعری کی تاریخ اس خلا کو پُر کیے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی، اس لیے اس پر تفصیلی کام کی ضرورت تھی۔ اس مقالے میں نہ صرف یہ کہ ہیئت کے تجربوں کا تجزیہ کیا گیا ہے بلکہ ایک ایسا معیار بھی پیش کیا گیا ہے جس کی روشنی میں ہر تجربے کو کھرا یا کھوٹا قرار دیا جا سکتا ہے۔

پروفیسر محمد حسن صاحب کی نگرانی میں اس مقالے کا آغاز ہوا اور ابتدائی مراحل طے ہوئے جس کے لئے موصوف کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ ڈاکٹر صدیق الرحمان قدوائی صاحب کی نگرانی میں اس مقالے کو الفاظ کا پیکر ملا اور تکمیل کو پہنچا۔ موصوف نے جس توجہ اور خندہ پیشانی سے اس مقالے کو پڑھا اور مفید مشورے دے اس کو حق رسمی شکریے سے ادا نہیں ہو سکتا۔ اس لیے صمیم قلب سے موصوف کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی صاحب کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہوں۔ موصوف نے از راہِ کرم صدرِ شعبۂ اردو کی حیثیت سے بہت سی دفتری اُلجھنوں سے نجات دلائی۔

محترم ضیا الحسن فاروقی صاحب کی نوازشوں اور مفید مشوروں کے لئے بطورِ خاص شکر گزار ہوں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ صاحب ہمیشہ میرے علمی اور تعلیمی کاموں میں دلچسپی لیتے رہے ہیں۔ اُن کے جامعہ ملیہ اسلامیہ میں تشریف لانے سے شعبۂ اردو کی تاریخ کے درخشاں باب کا آغاز ہوا ہے میں ممنون ہوں کہ موصوف نے از راہِ کرم اس کتاب کا پیش لفظ لکھنا منظور فرمایا۔ ڈاکٹر خلیق انجم صاحب کا شکریہ ادا کرتا ہوں اُن کی توجہ سے یہ کتاب منظرِ عام پر آسکی۔ ورنہ خدا جانے کب تک غیر مطبوعہ حالت میں پڑی رہتی۔

جاپانی ہیئتوں کے سلسلے میں پروفیسر کے ساجی (جاپان) سے عروضی مسائل کے سلسلے میں جناب رشید حسن خاں صاحب اور علامہ سحر عشق آبادی سے اور اُردو میں سانیٹ کے ارتقا پر جناب حقیقت کیفی صاحب سے بعض معلومات حاصل ہوئیں، میں ان حضرات کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔

بدھ ۹ جولائی ۱۹۷۵ء

عنوان چشتی

ہیئت کا مفہوم

ہیئت کا مفہوم بحیثیت لفظ محدود مگر بحیثیت اصطلاح وسیع ہے۔ ایک فن کے تصورِ ہیئت کی پرچھائیاں اگرچہ دوسرے علم یا فن کے تصورِ ہیئت پر پڑتی رہی ہیں۔ پھر بھی ہر فن میں اس کا مفہوم جدا گانہ ہے۔ ادب میں ہیئت کی اصطلاح سے دو طرح کے تصورات وابستہ ہیں۔ ایک وہ جو خالص ادبی اور فنی تصورات ہیں۔ دوسرے وہ جو دوسرے علوم وفنون کے تصورات ہیں مگر ادبی تصورِ ہیئت میں در آئے ہیں۔ اس لئے شعری ہیئت کے مفہوم کے تعین میں ہیئت کے تمام تصورات کا مختصراً جائزہ لینا ہوگا۔

ہیئت کے مترادف الفاظ شکل، صورت اور شبیہہ ہیں جو ہیئت کی جگہ استعمال ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن ان تینوں الفاظ کا مفہوم ہیئت کے مقابلہ میں محدود ہے۔ شکل، صورت اور شبیہہ عام طور پر چہرے مہرے کی طرف اشارہ کرتے ہیں جبکہ ہیئت انسان کے پورے بدن کی طرف ذہن کو منتقل کرتی ہے۔ مثلاً اس کی شکل صورت اچھی ہے یا وہ بد ہیئت شخص ہے۔ مفہوم کے اسی فرق کو واضح کرتے ہیں لیکن شکل، صورت، شبیہہ سے اور شبیہہ ہیئت سے زیادہ عام لفظ ہے۔ شبیہہ شباہت اور مماثلت ظاہر کرتا ہے جبکہ ہیئت مخصوص چیز کی

طرف اشارہ کرتا ہے۔ ان الفاظ کے علاوہ وضع اور ساخت بھی ہیئت کے مترادف کی حیثیت سے مستعمل ہیں۔ وضع میں ڈیزائن اور انداز کا تصور مضمر ہے جبکہ ساخت میں بناوٹ اور بُنت کا۔ وضع کا لفظ کسی قدر خارجی خصوصیت کی طرف اور ساخت بھی خارجی خصوصیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ہیئت ان دونوں کے مفہوم پر محیط ہے یعنی ہر ہیئت کی وضع بھی ہوتی ہے اور ساخت بھی۔ مگر ہر وضع اور ساخت کی ہیئت بھی ہوتی ہے۔ عام بول چال میں ہیئت وضع اور ساخت ایک دوسرے کے مترادف کی حیثیت سے مستعمل ہیں مگر ان کے مفہوم میں فرق ہے۔ پیکر تصویر اور خاکہ بھی ہیئت کے مترادف الفاظ سمجھے جاتے ہیں مگر یہ بھی پوری طرح ہیئت کے مفہوم کو ادا نہیں کرتے۔ دراصل لفظ ہیئت اپنے مفہوم کے اعتبار سے ان سب سے زیادہ جامع اور ہمہ گیر لفظ ہے۔

اگر ہیئت وضع اور ساخت کو مادّی اور ٹھوس چیزوں سے وابستہ کیا جائے تو ان کا مفہوم واضح ہو جاتا ہے مثلاً مجسمہ کی ہیئت، برتن کی ساخت اور قالین کی وضع اور فرش کا ڈیزائن کہا جائے تو ان کا مفہوم سمجھنے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ مگر جب ان کو ادب و شعر کی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے اور فن کی ہیئت شعر کی ساخت، نظم کی وضع اور مصرع کا ڈیزائن جیسی اصطلاحیں بولی جاتی ہیں تو ان کا مفہوم پوری طرح واضح نہیں ہوتا۔ مجسمہ کی ہیئت اس کی ظاہری شکل و شباہت کے سوا کیا ہے جو ترشے ہوئے پتھر کی صورت میں دیکھنے والے کے سامنے موجود ہے۔ نظم کی ہیئت بھی اس کی ظاہری شکل و شباہت کا نام ہے۔ مگر نظم دراصل تاثرات کا ایک بہتا ہوا چشمہ ہے جیسے جیسے نظم پڑھتے جاتے ہیں اس چشمہ کی ان گنت لہریں چشم تصور سے گذرتی جاتی ہیں۔ لیکن کوئی ٹھوس شکل ابھر کر سامنے نہیں آتی۔ مجسمہ کی صورت ٹھوس متعین اور غیر متحرک تھی۔ نظم کی صورت سیال اور متحرک۔ دونوں میں یہی بنیادی فرق ہے، ویسے صورت ہونے میں دونوں برابر ہیں۔ ایک مجسمہ کی صورت ہے دوسری نظم کی۔ اس طرح برتن کی ساخت قالین کی وضع اور فرش کا ڈیزائن ٹھوس متعین اور غیر متحرک مادی پیکر ہیں، ان کو دیکھا اور چھوا جا سکتا ہے۔ مگر نظم کی ساخت وضع اور ڈیزائن کو اس طرح دیکھا اور چھوا نہیں جا سکتا۔ اس کے لئے ایک طرح کی ذہنی تجرید کی ضرورت ہوتی ہے۔ ادب میں ان الفاظ کا مفہوم متعین

کرنے میں اس لئے دشواری پیدا ہوتی ہے کہ اس میں دوسرے فنونِ لطیفہ کے مقابلہ میں مادی وسائل کا استعمال کم سے کم ہوتا ہے۔ مادی وسائل کی جتنی کمی ہوتی جاتی ہے اتنی ہی ذہنی تجرید کی ضرورت بڑھتی جاتی ہے۔ ہیئت کے مترادف الفاظ کے مفاہیم کے نازک امتیازات کی طرف اشارہ کرنے کے بعد اب مختلف علوم و فنون میں ہیئت کے تصورات کا خلاصہ پیش کیا جاتا ہے۔

فنِ طباعت میں کسی ایسی چیز کو ہیئت کہتے ہیں جس سے کوئی عکس یا نقش لیا جاتا ہے موسیقی میں کسی غنائی مرکب یا تخلیق کی مخصوص قسم کو ہیئت کہتے ہیں۔ یہ اصطلاح غنائی دُھن کی وضع اور ڈیزائن کے لئے بھی استعمال کی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ موسیقی میں اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ ہیئت کسی غنائی مرکب کے عناصر اور حصّوں کی ایسی تنظیم ہے جس میں وحدت اور تناسب ہو، اور جو وحدت تاثیر پیدا کرتی ہو۔ نجوم میں ہیئت سے مراد وہ علم ہے جس میں اجرام فلکی و سماوی اور زمین کی گردش اور کشش کا بیان ہوتا ہے۔ قواعد میں تلفظ کی تبدیلی کی حیثیت سے ہیئت کی اصطلاح کسی لفظ کے مختلف پہلوؤں میں سے کسی ایک پہلو کے مفہوم کے لئے برتی جاتی ہے۔ فنونِ لطیفہ میں ہیئت کی اصطلاح خاکے، سطح، سطروں کی ترتیب، و انسانی بدن کے لئے استعمال ہوتی ہے۔ جمالیات میں ہیئت کی اصطلاح کسی فن پارے میں معروضی رشتوں یا کسی شے کے تخئیلی تصور کے لئے آتی ہے۔ اس کے علاوہ کسی ذہنی خاکہ کو عمل میں لانے سے جو کچھ بنتا ہے وہ بھی ہیئت کہلاتا ہے، لیکن یہ وجود میں آنے والی شے اصل ڈیزائن سے مختلف ہوتی ہے۔ ماہرینِ جمالیات مواد اور ہیئت کی دوئی کو تسلیم نہیں کرتے ان کا خیال ہے کہ اگر تضاد نظر آتا ہے تو وہ خیال اور اس کی ہیئت کا ہے نہ کہ مواد اور ہیئت کا۔ جمالیات میں ہیئت کی اصطلاح کسی فن پارہ کی بنیادی اور لازمی خصوصیت اس کی عضوی وحدت اور کسی فنی عمل کی تکمیل کے لئے بھی استعمال ہوتی ہے۔ کسی فن پارہ کی لازمی خصوصیت یہ ہے کہ وہ تخئیل جذبہ، وجدان یا کسی اور ذہنی و جذباتی قوت کی تخلیق ہوتا ہے۔ فن پارہ کی عضوی وحدت مواد کی خود کاری اور خود تجسیمی کی وجہ سے مواد کے بطن سے وجود میں آتی ہے اور اس کے تمام حصے ایک دوسرے سے مطابقت کرتے ہیں۔ کسی فنی عمل کی تکمیل آغاز سے انجام تک کے کل فنی اور جمالیاتی عمل پر محیط ہے اور اس عمل کے نتیجہ میں جو چیز وجود میں آتی ہے وہی ہیئت کہلاتی ہے۔ ترسیمی اور

پلاسٹک آرٹ میں ہیئت اس تاثر کو کہتے ہیں جس کو فنکار اپنے فنکارانہ عمل کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے اس کے علاوہ کسی فنکارانہ عمل کی تکنیکی تنظیم کے مجموعی تاثر کو ہیئت کا نام دیا جاتا ہے۔ تکنیکی تنظیم کا مجموعی تاثر طرز پیشکش کی معنویت سے مختلف ہوتا ہے۔ عیسائی مذہب کے صحیفوں کے مطالعہ میں ہیئت کی تنقید اس مطالعہ کو کہتے ہیں جس میں بیانیہ کا فرضی مسلمات کے تحت تجزیہ کیا جاتا ہے اور ہر واقعہ کو اس کی نوعیت کے اعتبار سے الگ الگ حصوں میں تقسیم کر لیا جاتا ہے۔ منطق میں موضوع کے مرکزی خیال کو ہیئت کہتے ہیں۔

فلسفہ کی تاریخ میں ہیئت کا تصور بہت قدیم ہے اور مختلف زمانوں میں مختلف انداز میں ظاہر ہوتا رہا ہے۔ ہیئت کا تصور مشرق و مغرب کی ان قدیم ترین کتابوں میں خاص طور پر ملتا ہے جن میں کائنات کی تخلیق کے بارے میں قیاس آرائیاں کی گئی ہیں، اور ان کتابوں میں بتایا گیا ہے کہ خدا یا دیوتاؤں نے دنیا کی صورت میں ایک لاجواب تخلیق کی ہے۔ ان تحریروں میں وجود پذیر ہونے سے پہلے تخلیق کے خیال یا اس کے پیکر کو اس شے کی ہیئت یا ہیئتی اصول کہا گیا ہے۔ ڈبلیو ایف البرائٹ نے تحریر کیا ہے کہ سمیرین زبان کا ایک لفظ "گش گھر" ہے جس کے معنی خاکہ، منصوبہ یا وضع ہیں لیکن یہ ان چیزوں کا خاکہ ہے جو ابھی وجود میں نہیں آئی ہیں مگر دیوتاؤں نے تخلیقِ کائنات کے وقت انھیں آسمانوں میں متعین کر دیا تھا۔ تاکہ وہ اپنی تخلیق کے بارے میں موازنہ کر کے یہ یقین کر سکیں کہ اس میں کسی قسم کی تبدیلی نہیں ہوئی ہے۔ یہ تصور دراصل ہند ایرانی تہذیب کی اوّلین بنیاد ہے اسے ہم افلاطونی تصورِ ہیئت کی ابتدائی شکل بھی کہہ سکتے ہیں۔ افلاطون نے تمام اشیاء کی ہیئتوں اور ان کے تصورات کو کچھ اس انداز سے پیش کیا ہے کہ جس کے مطابق انسانوں کی معمولی سے معمولی فنی تخلیقات بھی اس دنیا میں وجود میں آنے سے پہلے عالم مثال میں ابدی اور مطلق وجود رکھتی ہیں۔ افلاطون کے نظریہ کا سنگِ بنیاد "نقل کی نقل" ہے۔ افلاطون کا خیال ہے کہ اصل حقیقت عالم مثال میں ہے۔ دنیا اور اس کے تمام مظاہر اصل حقیقت کا عکس ہیں، اور فنونِ لطیفہ عالمِ آب و گل کی نقل ہیں، اس لئے نقل کی نقل ہیں۔ کوئی

---

۱ فروم اسٹون ایج ٹو کرسچینیٹی (۱۹۴۰) لندن ص ۱۳۰

تخلیق خواہ کتنی ہی اعلیٰ درجہ کی ہو وہ نقل کی نقل ہوتی ہے، اور اصل حقیقت سے سہ مراتب دور ہوتی ہے۔ افلاطون کا خیال ہے

"۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اور شاعری بھی چونکہ نقالی ہے اس لئے دوسرے نقالوں کی طرح یہ بھی بادشاہ اور صداقت سے بہ سہ مراتب دور ہے"[1]

اس طرح افلاطون کے خیال میں اصل حقیقت ہی ہیئت ہے جو دنیا میں نہیں بلکہ عالم مثال میں ہے۔

ارسطو نے ایک جگہ "ایڈوز" کا لفظ استعمال کیا ہے جس کا ترجمہ ہیئت کیا جاتا ہے۔ لیکن ہیئت کا لفظ ایڈوز کے پورے مفہوم کا احاطہ نہیں کرتا۔ ایڈوز کا مفہوم کچھ اس طرح ہے کہ "ایک چیز اور دوسری چیز میں اگر کچھ عناصر مشترک ہیں تو وہ ان کی ہیئتیں ہیں۔ ارسطو کے "تصورِ ہیئت" کو سمجھنے کے لئے اس کے فلسفے کو ذرا تفصیل سے جاننا ضروری ہے۔ ارسطو مواد اور ہیئت میں امتیاز کرتا ہے۔ کسی چیز کا مواد بعض ایسے عناصر کا مجموعہ ہوتا ہے، جن کے امتزاج سے وہ چیز وجود میں آتی ہے۔ یعنی ہیئت ان عناصر کی ترتیب و تنظیم ہے جس کے نتیجہ میں وہ ایسی چیز بن گئے ہیں جو خود ان کے اندر موجود تھی۔ اس طرح اینٹ گارے اور مادّہ کو ایک صورت میں تبدیل کرنے سے مکان بن جاتا ہے۔ جبکہ انھیں عناصر یا مواد کو دوسری شکل یا ترتیب دینے سے دیوار بن جاتی ہے۔ مواد کی حیثیت سے ان عناصر میں ایسی صلاحیت ہے کہ وہ کوئی بھی چیز بن سکتے ہیں لیکن یہ ہیئت ہے کہ جو یہ طے کرتی ہے کہ وہ عناصر واقعتاً کیا چیز بن گئے ہیں۔ ارسطو کے یہاں مادہ ایک اضافی اصطلاح ہے اینٹ اپنی جگہ خود ایک چیز ہے اور مواد اور ہیئت کا مرکب ہے۔ جس طرح مٹی اور پانی اینٹ کا مواد ہیں۔ اسی طرح خود اینٹ دیوار کا اور دیوار مکان کا مواد ہے۔ دراصل مواد میں امکانی چیز بننے کی فطری صلاحیت ہوتی ہے۔ مگر یہ چیز مواد کو صحیح ترتیب دینے سے وجود میں آتی ہے۔

ارسطو کے ہیئت کے تصور میں اس کا تکنیکی نقطۂ نظر بھی شامل ہے جس سے یہ نتیجہ

---

[1] ریاست یا تحقیقِ عدل (مترجم ڈاکٹر ذاکر حسین) ۱۹۳۲ اورنگ آباد ص ۵۲۹

نکلتا ہے کہ یعنی ارتقا ایک خاص سمت میں ہوتا ہے اور با مقصد ہوتا ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ اس تصور میں اس بات کی بڑی اہمیت ہے کہ ایک چیز دوسری چیز کے مقابلہ میں کتنی باہیئت ہے۔ مثلاً مٹی کے مقابلے میں اینٹ اینٹوں کے مقابلہ میں دیوار اور دیوار کے مقابلہ میں مکان زیادہ باہیئت ہے۔ وہ سارے عناصر جن سے مل کر انسان بنتا ہے اس کا مواد ہیں۔ انسان کی موت پر وہ عناصر منتشر ہو جاتے ہیں اور اپنے ہم جنس عناصر میں شامل ہو جاتے ہیں۔ مگر منتشر عناصر اپنے ہم جنس عناصر کا مواد نہیں ہیں، کیونکہ انسان کی تخلیق کے وقت ان اصلی اور بنیادی عناصر کے ملنے سے ایک ہیئت بنی تھی، جو موت کے بعد منتشر عناصر کے اپنے ہم جنس عناصر کے ملنے سے نہیں بنی۔ اسکاٹ جیمس نے ارسطو کے نظریۂ نقل پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ تسلیم کرتے ہوئے کہ ہیئت چارپائی یا کرسی میں منحصر ہے ہمیں یہ بھی توقع رکھنی چاہئیے کہ وہ (نقاد) یہ بھی جانچ کرے گا کہ ہیئت ہی ایسی چیز ہے جو نظم کو نظم بناتی ہے[۳]۔

ارسطو کے خیال کے مطابق انسانی ذہن ہیئت یا ہیئتوں کی خصوصیات کا قریب ترین ماخذ ہے۔ یہ وہ ہیئتیں ہیں جنھیں ہم انسانی فنون کے مختلف نمونوں میں دیکھتے ہیں۔ چونکہ انسانی ذہن خارجی حقیقت سے ہیئتوں کی تعبیر کرتا ہے اس لئے یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ فن پارہ کسی خارجی حقیقت کی نقل ہے۔ ارسطو نے افلاطون کے نظریۂ نقل سے انحراف کیا ہے۔ یعنی وہ یہ تسلیم نہیں کرتا کہ فن پارہ نقل کی نقل ہے۔ لیکن اتنی بات ضرور تسلیم کرتا ہے کہ خارجی دنیا حقیقت ہے اور فن پارہ اسی خارجی حقیقت کی نقل ہے۔ اس کا خیال ہے کہ

"رزمیہ شاعری، المیہ اور طربیہ، بھجن اور اسی طرح بانسری اور جنگ کے راگ اگر آپ بالکل عام نقطۂ نظر سے دیکھیں تو سب نقلیں ہیں[۴]"

ارسطو کا خیال ہے کہ "نقل کرنا ہمارے لئے ایک فطری امر ہے[۵]" "اور نقل کرنا بچپن سے انسان کی جبلت ہے[۶]"

---

[۳] دی مے کنگ آف لٹریچر ۱۹۴۶ لندن ص ۴۶

[۴] فن شاعری مترجم عزیز احمد ۱۹۴۱ دہلی ص ۳۴

[۵] ایضاً ص ۴۰ [۶] ایضاً ص ۳۹

ارسطو کے نظامِ فکر میں ہیئت ان چار اسباب میں سے ایک ہے جو کسی شے کے انداز وجود کی تشریح کے لیے ضروری ہیں۔ ان اسباب میں سے ایک تو خالق ہے اور دوسرا مقصدِ تخلیق۔ یہ دونوں اسباب کسی شے سے تعلق نہیں رکھتے۔ مادہ یا مواد وہ ہے جس سے کوئی چیز بنائی جاتی ہے۔ ہیئت وہ ہے کہ جو یہ طے کرتی ہے کہ واقعتاً وہ مواد کیا چیز بن گیا ہے۔ بقول ڈاکٹر شوکت سبزواری

"یونانی فلسفی ہیئت کو علتِ صوری کہتے ہیں اور مادّہ کو علتِ مادی۔ ان کا خیال تھا کہ دو علتوں کے اجتماع سے ایک چیز وجود میں آتی ہے۔ یہ علتیں چیز کی ذات میں داخل ہوتی ہیں۔ فاعلی اور غائی خارجی علتیں ہیں اور صوری و مادی داخلی علتیں۔ قدیم یونانی کہتے تھے کہ ویسے تو دونوں علتیں اہم ہیں لیکن کسی چیز کی تکمیل اس کی ذات سے وابستہ ہے۔ بلکہ ہیئت ہی اصل چیز ہے۔ جب تک کسی چیز کی تکمیل نہ ہو وہ موجود نہیں سمجھی جاتی۔ مثلاً گیند کو جو چیز گیند بناتی ہے وہ اس کی گولائی ہے۔ جو گیند کی صورت ہے (ارسطو کے الفاظ میں علتِ صوری کہیے) گیند کی تکمیل اس وقت ہوئی جب مادّے یعنی لکڑی یا ربڑ نے مدوّر شکل اختیار کی۔ یا یوں کہیے کہ جب صناع نے لکڑی یا ربڑ کو مدوّر شکل دی تو گیند وجود میں آئی۔"[1]

ارسطو کے نزدیک ہیئت کے معنی محض صورت نہیں بلکہ اس میں وہ قوت بھی شامل ہے جو کسی مادّہ کو کوئی شکل عطا کرتی ہے۔ اس طرح ارسطو کے نظامِ فکر میں ہیئت کے تصور میں محض ساخت شامل نہیں، بلکہ اصولِ ساخت بھی شامل ہیں جو اُسے ایک مخصوص مزاج یا کردار عطا کرتے ہیں۔ اس کے نزدیک معانی اور اظہارِ معانی کے ساتھ ساخت بھی ایک ہیئتی عنصر ہے۔ معانی میں یہی وصف نہیں کہ ان میں ایک طرح کی ساخت پیدا کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے بلکہ وہ خود بھی ایک طرح کی ساخت ہوتے ہیں۔ دراصل ارسطو کے مقلدین کے نزدیک کسی فن پارہ میں ایک سے

---

[1] نئی پرانی قدریں (۱۹۶۱) کراچی ص ۲۱-۲۲ .

زیادہ ہیئتیں ہوتی ہیں۔ ان کے خیال میں ہیئت بہت سے ہیئتی عناصر کا مجموعہ ہوتی ہے یعنی ساخت، معنی اور اظہارِ معانی وغیرہ کا مجموعہ ہوتی ہے۔ وہ فنی عمل جس کو ہیئت کا نام دیا جاتا ہے ساخت معنی اور "خصوصیات" کے سہ گانہ عناصر کا مجموعہ ہوتا ہے۔ یہ سہ گانہ عناصر کسی فن پارہ پر بحیثیت ہیئت چھائے رہتے ہیں۔ اس طرح ہر ایک فن پارہ تمام تر معنی اور تمام تر ساخت ہے اور اس میں وہ عنصر بھی شامل ہے جس نے اسے معانی اور ساخت عطا کی ہے۔ چونکہ مواد اور ہیئت ہر فن میں موجود ہیں، اس لئے کوئی بالغ نظر نقاد کسی فن پارہ کو محض اس نظر سے نہیں دیکھتا کہ اس کا مواد کیا ہے۔ بلکہ وہ یہ بھی دیکھتا ہے کہ اس مواد کو کیا شکل دی گئی ہے؟ یا اسے کونسی ساخت اور کون سے معنی عطا کئے گئے ہیں؟ جہاں مواد ہے وہاں ہیئت ہے جہاں ہیئت ہے وہاں مواد ہے۔ ان دونوں کو جدا کرنے کے لئے ذہنی تجرید کی ضرورت ہوتی ہے۔ عملاً ان کی جدائی ممکن نہیں ہے۔ اس وحدت کے سہارے مواد اور ہیئت اپنا وجود باقی رکھتے ہیں۔

ہیئت کے سلسلے میں بعض دوسرے تصورات کو پیش نگاہ رکھنا بھی افادیت سے خالی نہیں۔ ادبی تصورِ ہیئت میں دوسرے تصورات نہ صرف یہ کہ پس منظر کا کام کرتے ہیں بلکہ ان میں سے بعض تصورات ادبی تصور میں شامل بھی ہیں۔ وسیع مفہوم میں کسی چیز کے کل مجموعہ میں جو کچھ اس کو محسوس کرنے میں مدد دیتا ہے وہی مجموعی طور پر اس کی ہیئت ہے۔ اس مفہوم کا اطلاق نظم یا شعر پر بھی ہو سکتا ہے۔ نظم ہیئت کی وحدت اور تکمیل کا آخری نقطہ ارتقا ہے۔ کسی فنی کل کے عناصر کو ایک دوسرے میں تحلیل ہونے کو وحدت کہتے ہیں۔ اس میں توازن اور ہم آہنگی ہوتی ہے نظم کے داخلی اور خارجی عناصر ایک دوسرے سے اشتراکِ عمل کرتے ہیں اور فنی کل کی تکمیل میں صرف ہو جاتے ہیں۔ اس تصور کی ترقی یافتہ شکل عضوی ہیئت کا تصور ہے۔ عضوی ہیئت تجریدی ساخت میکانکی ہیئت اور خالی ہیئت وغیرہ سے قطعاً مختلف ہے۔ آئی اے رچرڈز نے فنِ بت گری اور ہیئت پر بحث کرتے ہوئے ہیئت کی جو تعریف کی ہے اس میں میکانکی ہیئت اور تجریدی ہیئت کے تصورات کی آمیزش ہے۔ رچرڈز کا خیال ہے کہ اپنی پسندیدہ ممکن اور منتخب نشانات سے جو (شے) ہم بنانا چاہتے ہیں وہی ہیئت ہے۔[1]

---

[1] پرنسپلز آف لٹریری کریٹی سزم ۱۹۳۸ نیویارک ص ۱۶۶

عضوی ہیئت اور میکانکی ہیئت کا امتزاجی تصور اپنے قدیم انداز میں شلیگل کے لیکچرز بعنوان "ڈرامائی ادب" میں پایا جاتا ہے۔ ان میں شلیگل نے شیکسپیر کے ڈراموں کی آزاد اور بے لچک ہیئت کو عضوی ہیئت کہا ہے۔ یہ تصور اس کی میکانکی باقاعدگی کے تصور سے بالکل مختلف ہے، جس کو نو فلاطونیت کے اصولوں اور روحانیوں نے زبردستی منوایا تھا۔ شلیگل نے حتمی طور پر شیکسپیر کے ڈراموں کی ہیئت کے مسئلہ کو حل کر دیا جس نے اٹھارہویں صدی کے دوران انگریزی زبان وادب کے نقادوں کو پریشان کر رکھا تھا۔ شلیگل کے اس فارمولے نے کولرج کے برجستہ ترجموں کے ذریعہ انگریزی تنقید میں راہ پائی۔ پھر یہ تصور عام ہوگیا اور لوگ اس کے موجد اور ابتدائی محلِ استعمال کو بھول گئے۔ کولرج نے میکانکی اور عضوی ہیئت پر اس طرح تبصرہ کیا ہے :

> "جب ہم کسی موضوع یا مواد کے لئے پہلے سے طے شدہ ہیئت استعمال کرتے ہیں تو اس کو میکانکی ہیئت کہتے ہیں۔ ہم جس مواد کا اظہار کرتے ہیں، یہ ہیئت اس مواد سے نہیں ابھرتی۔ اس کی مثال ایسی ہے کہ ہم نرم اور نم مٹی سے کوئی چیز بنائیں اور یہ امید کریں کہ سوکھ جانے کے بعد اس کی وہی شکل رہے گی جیسی کہ ہم نے بنائی تھی۔ اس کے برخلاف عضوی ہیئت خود مواد کے باطن کا حصہ ہے اور اپنے نمو اور ارتقا کے دوران کوئی شکل اختیار کرتی ہے۔ اس کی ہیئت اس کے اندر ہوتی ہے اور ترقی نیز تکمیل کے بعد بھی خارجی ہیئت سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہوتی ہے۔ جو کیفیت زندگی کی ہے وہی اس کی بھی ہے۔"[۹]

کولرج نے عضوی ہیئت کے تصور میں جن اصولوں کو پیش کیا ہے، ادب و تنقید نے ان سے بہت استفادہ کیا ہے۔ لیکن اس نے اپنی عبارت میں جو اصطلاحیں استعمال کی ہیں اور جو پیرایۂ بیان اختیار کیا ہے، اس سے مواد اور ہیئت میں امتیاز کرنا مشکل ہے۔ اس سے اظہار اور اظہارِ مواد

---

۹ ڈکشنری آف دی ورلڈ لٹریری ٹرمز ۱۹۴۳ نیویارک ص ۲۵۳

کا مسئلہ بھی الجھ جاتا ہے۔ ٹی ۔ایس ایلیٹ نے عضوی ہیئت کے تصور پر بالعموم اور کولرج کے تصورِ ہیئت پر بالخصوص اظہارِ خیال کرتے ہوئے متوازن انداز میں اس اصول کو یوں پیش کیا:

"کچھ ہیئتیں بعض زمانوں کے لئے زیادہ موزوں اور مناسب ہوتی ہیں۔ تمام ہیئتیں بعض ادوار میں دوسری ہیئتوں کے مقابلہ میں زیادہ مفید ثابت ہوتی ہیں۔ کسی خاص مرحلہ پر استنزا کی ہیئتی تشکیل کا زیادہ حقیقی اور موثر اظہار ہوتا ہے۔ لیکن استینزا اپنے جامع ہونے کی صورت میں اپنی تکمیل کے لئے بہت سے اصولوں کی پیروی کا مطالبہ کرتا ہے ایسی صورت میں وہ اپنی تکمیل کے وقت شعری محاورہ سے جامد طور پر وابستہ ہو جاتا ہے اور بہت جلد اس کا تعلق روز بدلتی ہوئی عوامی زبان سے کٹ جاتا ہے۔ اس لئے کہ وہ صرف گزرتی ہوئی نسل کے ذہنی رویہ کی ترجمانی کی صلاحیت رکھتا ہے۔ یہ اپنا وقار اس وقت اور کھو دیتا ہے جب کوئی شاعر اپنے اندر کی ہیئت سے بے پروا ہو کر اپنے جذبات کے سیال کو اس امید کے ساتھ انڈیلتا ہے کہ بنے بنائے سانچے میں وہ کوئی منفرد شکل اختیار کرے گا۔ ایک مکمل سانیٹ میں ہم جس بات کو پسند کرتے ہیں وہ شاعر کی یہ جسارت نہیں ہے کہ اس نے اپنے آپ کو کس سانچے سے مکمل طور پر ہم آہنگ کر لیا ہے۔ بلکہ ہم فنکار کی اس صلاحیت اور جسارت کی ستائش کرتے ہیں کہ جس کے ذریعے اس نے اس سانچہ کو اپنے لئے موثر ذریعۂ اظہار بنا لیا ہے۔ اور اس میں وہ بات کامیابی سے کہہ لی ہے جسے وہ کہنا چاہتا ہے۔ اس مناسبت کے بغیر جو فرد اور عہد دونوں کے لئے ضروری ہے باقی سب کچھ بہترین جسارت کا مظہر ہے۔"[۱۵]

ایلیٹ یہ نہیں کہتا کہ ہیئت مواد کے بطن سے نمودار ہوتی ہے یا وہ خود بخود نمایاں ہوتی

۱۵؎ ایضاً ص ۲۵۳

کہ وہ عضوی ہیئت اور میکانکی ہیئت کے تصورات کا امتزاج کر کے ایک ایسا تصور پیش کرتا ہے
ن میں دونوں کی بعض اہم خصوصیات شامل ہیں۔ ایک طرف وہ روایتی زبان اور تقلیدی رویہ
مخالفت کرتا ہے اور دوسری طرف وہ ہیئت یا پہلے سے طے شدہ سانچے سے ہم آہنگی پر زور دیتا
ہے اس کے ساتھ ہی ہیئتوں کی تشکیل و تعمیر کے اصولوں کو تسلیم کرتا ہے۔ اس کے تصورِ ہیئت
ں جہاں عضوی ہیئت کے تصور کی جھلک ہے وہاں میکانکی ہیئت کے تصور کے غالب اثرات
ی دکھائی دیتے ہیں۔

اے سی بریڈلے نے مواد اور ہیئت کو عضوی وحدت کا نام دیا۔ اس نے مواد اور ہیئت
کے امتزاج کا اصول وضع کیا اور اس کو دلیلوں سے ثابت کیا۔ اے سی بریڈلے کا خیال ہے کہ
مواد سے مراد خیال اور تجربہ ہے اور ہیئت سے مراد نپی تلی زبان ہے تو یہ ایک نمایاں امتیاز ہے
اصل نظم کی اصلی قدر و قیمت اس کے مواد میں پوشیدہ ہے۔ اگر نظم میں مواد اور ہیئت کے
نی کوئی چیز ہیں، جو ایک دوسرے میں پیوست ہیں، تو اس دوئی کو ماننے سے وہ عنصر نظر انداز
جاتا ہے جس میں اس کی اصلی قدر و قیمت پنہاں ہے۔ مواد اور ہیئت پر گفتگو کرتے ہوئے
ن دونوں کو الگ الگ نہیں سمجھا جا سکتا۔ یعنی کوئی نقاد اس تخلیقی کل کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔
مواد اور ہیئت کا مرکب ہے۔ بریڈلے نے نظم کے اس متحدہ کل کے لئے ایک ترکیب
معنی ہیئت" استعمال کی ہے۔ کچھ دنوں کے بعد اس اصطلاح نے کلوبیل کے یہاں کلیدی
اصطلاح کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔

ارسطو کے تصورِ ہیئت کے تحت شعری ہیئت کو ایسی ساخت قرار دیا جاتا ہے جو اس
ادے مختلف ہوتی ہے، جس کی یہ چیز بنی ہوئی ہوتی ہے۔ دو چیزیں ہیئت کے اعتبار سے
ل مگر مواد کے اعتبار سے دو ہو سکتی ہیں۔ مثلاً اقبال کی دو نظمیں۔ شیکسپیر کے دو سانیٹ
دو چیزوں کا مواد ایک ہو سکتا ہے مگر ان کی ہیئتیں الگ الگ ہو سکتی ہیں۔ مثلاً ایسے دو نمونے
ایک ہی مادے اور ایک ہی اوزار سے بنے ہوں اس طرح دو چیزوں کی ہیئت اور مواد
دونوں مختلف ہو سکتے ہیں۔ یعنی دو مختلف چیزیں دو جداگانہ مواد سے بنی ہوں اور ان کی
ہیئتیں بھی جداگانہ ہوں۔ شوکت سبزواری نے اس نقطۂ نظر کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے:

"ہیئت کسی چیز کی ظاہری شکل کا نام ہے۔ یہ اس کا مفہوم ہوا۔ اس میں شاید ہی کسی کو اختلاف ہو۔ لیکن وہ بے شمار صورتیں جن پر ہیئت کا اطلاق ہوتا ہے، ہیئت کا محل ہیں۔ ہیئت مفہوم کے اعتبار سے واحد ہے، مگر اس کے محل بے شمار اور ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ اختلاف ہیئت کے مفہوم میں نہیں، اس کے محل میں ہے۔ جو اصحاب منطق کے اصولوں کی رعایت نہیں کرتے انھیں ہیئت کے مفہوم میں اختلاف نظر آتا ہے۔" [۱۱]

دو غنائی تخلیقات غزل کی ہیئت میں ہو سکتی ہیں۔ لیکن ان کی خارجی تفصیلات میں زبردست فرق ہو سکتا ہے۔ ایک منظوم ڈرامہ دوسرے منظوم ڈرامہ سے مختلف ہوتے ہوئے اسٹیج کرنے کی صلاحیت کے مشترکہ عنصر کی وجہ سے مشابہ ہو سکتا ہے۔ اس طرح یہ منظوم ڈرامہ کسی تیسرے ڈرامے سے بعض دیگر مشترک خصوصیات کی وجہ سے مشابہ ہو سکتا ہے جس میں اسٹیج ہونے کی صلاحیت نہ ہو۔

جب کوئی فنکار مواد کو نظر انداز کر کے محض اپنی تخلیق کی ساخت اور اس کی ہیئت پر زور دیتا ہے تو اس کو روایتی کہا جاتا ہے۔ ایسی تخلیقات سختی سے ہیئت کے خارجی اصولوں کی پابند ہوتی ہیں۔ اور مزاجاً جامد ہوتی ہیں۔ مواد کے اعتبار سے ان میں تازگی اور توانائی کم ہوتی ہے۔ اس طرح جب نقاد ہیئت پرستی یا ہیئتی سلک کی اصطلاح استعمال کرتا ہے تو اس میں یہ مفہوم پوشیدہ ہوتا ہے کہ ایسی شاعری میں الفاظ، تراکیب، محاورات، بحر، وزن اور تکنیک کا ہنرمندانہ استعمال کیا گیا ہے۔ ہیئت پرستوں کا یقین ہوتا ہے کہ شاعری کی اصلی قدر و قیمت اس کی ہیئتی خوبیوں پر موقوف ہے۔ یعنی ایسی شاعری ہیئت کے نقطۂ نظر سے جتنی مکمل ہوتی ہے اتنی ہی اعلیٰ درجہ کی سمجھی جاتی ہے۔ ہوریس نے فنکاروں کو یہ مشورہ دیا تھا کہ جب تک ہیئت مکمل نہ ہو تب تک اس پر بغیر خستگی کے، محنت کرتے رہو اور اس کو نکھارتے رہو۔ آسکو وائلڈ

---

[۱۱] نئی پرانی قدریں ص ۲۱-۲۲

کا خیال ہے کہ ہیئت ہی سب کچھ ہے۔ یہ رازِ حیات ہے ہیئت کی پرستش سے آغاز کرو اور پھر فن کا کوئی ایسا راز نہیں جو تم پر منکشف نہ ہو۔

اس طرح کا ایک کمزور تصور یہ ہے کہ شاعر صناع کی طرح لفظوں کو ایک خاص انداز سے نظم کر کے کوئی ہیئت تراش لیتا ہے۔ یہ تصورِ ہیئت کے خارجی عناصر اور عمل پر زور دیتا ہے اور میکانکی ہیئت کے تصور پر مبنی ہے۔ حامدی کاشمیری لکھتے ہیں کہ "الفاظ شاعر کا ذریعہ اظہار (میڈیم) ہیں۔ الفاظ کی ایک ایسی ترتیب و تنظیم جو معانی کی خالق ہو ہیئت کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔"[۱۲] اس تعریف میں الفاظ کی ترتیب و تنظیم پر زور دیا گیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ عمل خارجی اور میکانکی ہے جو شعری تجربہ اور تخلیقی عمل سے مربوط نہیں ہے۔ ڈاکٹر اختر اورینوی بھی اسی طرح کی بات کہتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ "میڈیم کو ایک قالب کی صورت میں ڈھالا جاتا ہے ایک پیکر ایک ہیئت ایک تماثل کا وجود رونما ہوتا ہے اسے پیکرِ فن کہتے ہیں۔"[۱۳]

ہیئت کا تصور مواد کے بغیر اور مواد کا تصور ہیئت کے بغیر ممکن نہیں۔ ایک کو دوسرے کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اس کرسی کی ہیئت اچھی نہیں اس مجسمہ کی ہیئت بھدی اور اس نظم کی ہیئت بدنما ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کرسی کے مادے یعنی لکڑی کی اچھائی برائی سے قطع نظر اس کی ساخت وضع یا خارجی شکل اچھی نہیں ہے۔ مجسمہ ممکن ہے کہ قیمتی پتھر کو تراش کر بنایا گیا ہو۔ مگر اس کی تراش وضع اور صورت خراب ہے۔ ممکن ہے کہ نظم کا مواد یعنی خیال فکر جذبہ یا کوئی نادر شعری تجربہ عمدہ اور بے عیب ہو مگر اس کی ترتیب و تنظیم اور اظہار مناسب نہیں ہے۔ بقول ڈاکٹر شوکت سبزواری:

> "مواد ہیئت کے مقابلہ میں ہے۔ اس لئے مواد کو ذہنی طور پر الگ کرنے سے جو کچھ بچا ہے وہ ہیئت ہے۔ مواد ہیئت میں شامل نہیں ہیئت کی حدیں متعین کرنے کے لئے ضروری ہے کہ مواد کا تعین کر لیا جائے

---

[۱۲] اردو نظم اور یورپی اثرات ۱۹۶۸ دہلی ص ۳۸

[۱۳] قدر و نظر ۱۹۵۵ لکھنؤ ص ۱۶۰

> اور یہ طے کر لیا جائے کہ نظم ناول اور ڈرامے میں وہ کونسی چیز ہے جس
> کو مواد کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ میتھیو آرنلڈ انسان کی زندگی کے افکار
> و جذبات کو ادب کا مواد بتاتا ہے۔ حیات و کائنات سے متعلق ادیب
> کے تاثرات درحقیقت ادب کا مواد ہیں۔ ان تاثرات کو ادیب الفاظ
> کے قالب میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔ اس لحاظ سے الفاظ کو مواد میں
> شامل نہیں کرنا چاہیئے لیکن یہ طے ہو چکا ہے کہ خیال ذہن میں نہیں ابھرتا
> جب تک الفاظ اس کے ساتھ نہ ہوں اس لئے خیال کو ادب کا مواد ٹھہرانے
> کا مطلب یہ ہے کہ زندہ الفاظ اور ان کا جذباتی مفہوم ادب کا مواد ہے
> اور ان الفاظ کی مخصوص ترتیب تمثالی پیکر آہنگ، لے موسیقی وزن شاعری
> کی ہیئت ہے[۳۸]

ڈاکٹر شوکت سبزواری نے مواد اور ہیئت میں امتیاز کیا ہے۔ یہ فرق حقیقی بھی ہے اور اعتباری بھی۔ حقیقی اس لئے کہ الفاظ غیر مجرد اور خیال مجرد ہے۔ اس لئے دو الگ الگ حقیقتیں ہیں۔ ایک داخلی حقیقت ہے دوسری خارجی۔ اعتباری اس لئے ہے کہ الفاظ اور خیال لازم و ملزوم ہیں۔ ہر خیال اپنے ساتھ الفاظ کا پیکر لاتا ہے الفاظ کے بغیر خیال کا اظہار اور اس کا ابلاغ ممکن نہیں ہے۔ جس طرح جسم کی حرکات رقص میں، آواز کے سُر موسیقی میں، رنگ اور خطوط تصویری میں، بدن کے پیچ و خم رقص میں، ان فنون کا ذریعہ اظہار ہیں۔ اس طرح الفاظ شاعری کا ذریعۂ اظہار ہیں نہ کہ مواد۔ شاعری کے ذریعۂ اظہار اور مواد میں زبردست فرق ہے۔ اسکاٹ جیمس نے شاعری میں ذریعہ اظہار اور مواد کو ایک ہی چیز سمجھ لیا ہے۔

> "مواد کا صحیح مفہوم یہ ہے کہ کسی مقصد کے تحت برتنے سے ہر وہ
> مادہ مواد کہلاتا ہے جس سے کوئی چیز بنائی جاتی ہے۔ اس طرح وہ
> اُون مواد ہے، جس سے کپڑے بنتے ہیں۔ مگر وہ کپڑا بھی مواد ہے جس

---

[۳۸] نئی پرانی قدریں ص ۲۴، ۲۵

سے کوٹ بنتا ہے۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ آواز مواد
ہے جس سے لفظ بنتا ہے۔ اور پھر وہ الفاظ بھی مواد ہیں جن
سے جملے بنتے ہیں ۔[۱۵]

لیکن یہاں یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ فنونِ لطیفہ میں ان ٹھوس مادی اشیاء کو مواد نہیں سمجھا جا سکتا، جن سے کسی فن پارہ کی تشکیل ہوتی ہے۔ جب مواد کا لفظ ہیئت کے مقابلہ میں بولا جاتا ہے تو ہماری مراد شعری تجربہ کا رنگ، رس، فکر اور خیال کی دھوپ چھاؤں، تصورات و جذبات کی پرچھائیاں ہوتی ہیں اور ان کا اظہار جن ٹھوس اور مادی اشیاء کے ذریعہ ہوتا ہے، انھیں ذریعۂ اظہار تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن جب اسلوب کے مقابلہ میں مواد کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد الفاظ اور ان کی تمام صورتیں ہوتی ہیں۔ الفاظ ہیئت کا نہیں بلکہ اسلوب کا مواد ہیں۔ الفاظ کو ذریعۂ اظہار قرار دیتے ہوئے سوسین لینگر رقم طراز ہے کہ:

"الفاظ مانی الضمیر کے اظہار کا سب سے اہم ذریعہ ہیں،
اور زندگی بسر کرنے کا سب سے عام ہمہ گیر اور قابلِ رشک
وسیلہ گفتگو انسانیت کی پہلی علامت اور فکر کا طبعی انجام
ہے۔ ہم اس کے علامتی مقصد سے اتنا متاثر ہیں کہ صرف اس
کو اپنے مانی الضمیر کے اظہار کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اور باقی تمام
افعال یا تو حیوانی قرار دیئے جاتے ہیں یا عقلی یا تفریحی، رجعت
پسندانہ یا غلط یا ناکام۔ لیکن درحقیقت گفتگو صرف ایک
قسم کے علامتی عمل کا فطری نتیجہ ہے"[۱۶]

جس طرح اسکاٹ جیمس نے الفاظ کو ہیئت قرار دیا ہے اسی طرح شوکت سبزواری نے تمثالی پیکر کو ہیئت مان لیا ہے۔ ان دونوں باتوں کو تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ پیکر شعر یا نظم کا داخلی

---

[۱۵] دی میکنگ آف لٹریچر ص ۳۰۲

[۱۶] فلسفے کا نیا آہنگ مترجم بشیر احمد ڈار ۱۹۶۲ لاہور ص ۷۴

عنصر ہے ۔ کیونکہ اس کا وجود محض دماغ میں ہوتا ہے ۔ البتہ جب یہ اپنا اظہار الفاظ کی شکلوں میں کرتا ہے تو ہیئت کا خارجی عنصر بن جاتا ہے ۔ ذریعۂ اظہار نیز ہیئت کو الگ کرنے سے جو کچھ بچتا ہے وہ مواد ہے ، اس کو ہم تاثرات ، ادراک ، جذبات ، فکر ، خیال اور شعری تجربہ کی روح بھی کہہ سکتے ہیں ۔ اس بات کو سید احتشام حسین نے اس طرح بیان کیا ہے کہ ـــــــ

" شاعری کے سلسلے میں مواد سے متعلق وہ سب کچھ ہے جو ایک مخصوص طبقے سے تعلق رکھنے والا (سماجی) انسان اپنے مخصوص جذباتی تجربوں کی شکل میں پیش کرنا چاہتا ہے "[17] ۔ یعنی لوگ الفاظ کو شاعری کا مواد سمجھ لیتے ہیں جیسا کہ ملارمے نے دیگاسن سے کہا تھا کہ " جس مواد سے شاعر اپنی نظم کی تخلیق کرتا ہے وہ زبان ہے ۔ ایک ایسی زبان جو اس کے زمانے میں رائج ہوتی ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ زبان مکمل طور پر بے ہیئت مواد نہیں ہوتی ۔ شاعر جب کسی تجربہ کا اظہار کرتا ہے تو زبان میں تخلیقی جوہر پیدا ہو جاتا ہے ۔ آواز زبان کا بنیادی مواد ہے ۔ یہ ایسا ٹھوس اور مادی مواد ہے جو علم الطبیعات کے مطالعہ کی حدود میں آجاتا ہے ۔ ملارمے کا یہ خیال بھی ہے کہ زبان میں تعمیر پذیری کی صلاحیت ہوتی ہے ۔ اس تعمیری کوشش میں لفظ کو کبھی فطری تلازمات ملتے ہیں ، کبھی روایتی زبان کی روایتی تنظیم کے زمرے میں قواعد اور جملوں کی ساخت کے اصول شامل ہیں ۔ جب کوئی فنکار اپنا کام شروع کرتا ہے تو اس کے مواد میں بہت سے ہیئتی عناصر شامل ہوتے ہیں ۔ یہ عناصر اس کے فن میں موجود ہوتے ہیں ۔ فنکار کے لئے یہ عناصر اس مواد کا حصہ ہوتے ہیں جس کی ترسیل اس کا مقصد ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ لفظ اور لفظ سے بننے والی تمام ترکیبیں ہیئت رکھتی ہیں ۔ مگر پھر بھی زبان شاعری کا مواد نہیں بلکہ ذریعۂ اظہار ہے ۔

چونکہ شاعری کے مواد یعنی خیال ، تاثرات ، ادراک ، جذبات ، فکر و خیال اور تجربات کا اظہار الفاظ کی صورت میں ہوتا ہے اس لئے زبان اور اس کی مختلف صورتوں کو مواد کی خارجی ہیئت کی حیثیت سے تسلیم کیا جاتا ہے ۔ اگر خیال لفظ کا پیکر اختیار نہ کرے تو خیال کی صورت گری کا عمل مکمل نہیں ہو سکتا ۔ اس بات کو دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ الفاظ خیال کی خارجی صورت گری

---

[17] تنقیدی جائزے ۱۹۵۹ الہ آباد ص ۲۱۰

کرتے ہیں۔ اس لئے شاعری میں لفظ ہیئت کی حیثیت محض ترسیلی نہیں ہوتی۔ بلکہ وہ جذباتی مفہوم کا عکاس بھی ہوتا ہے۔ میکس میولر نے لفظ کو خیال اور خیال کو لفظ کہا ہے۔ بقول سوسین لنگر "لفظ اور تصورات ابتدائی دور میں مل کر پرورش پاتے ہیں یہاں تک کہ بعد میں انھیں ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ایک اعتبار سے زبان تصور ہے اور تصور ادراک کا قالب ہے۔"[۱۸]

اگرچہ ہیئت اور مواد الگ الگ ہیں مگر یہ بات بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ زبان کے ذریعہ ہی کسی مواد کی ہیئت وجود میں آتی ہے یا اس کا اظہار ہوتا ہے۔ زبان دراصل شعری تجربہ کے اولین لمحے سے نہ صرف یہ کہ وابستہ ہوتی ہے بلکہ اس کے بطن سے جنم لیتی ہے۔ یہ الفاظ دیگر ہر شعری تجربہ اپنے دو رخ رکھتا ہے۔ ایک اس کا تجریدی رخ ہے دوسرا غیر تجریدی۔ شاعری انھیں دونوں رخوں کے ایک دوسرے میں تحلیل ہونے کا نام ہے۔ اس لئے ڈاکٹر شوکت سبزواری نے نظم کی تعمیر پر بحث کرتے ہوئے الفاظ کی اہمیت اور ان کے کردار پر اس طرح روشنی ڈالی ہے:

> "نظم کی تعمیر الفاظ سے ہوتی ہے۔ الفاظ لکڑی یا ربڑ کی طرح ہوتے ہیں۔ صناع نے لکڑی یا ربڑ سے گول شکل کی گیند بنائی تھی شاعر نے الفاظ کو ترتیب دے کر نظم کا ہیولیٰ تیار کیا۔ نظم اس وقت مکمل ہوئی جب شاعر نے الفاظ کو ایک خاص انداز سے ترتیب دے کر نظم کے قالب میں ڈھالا۔ الفاظ کی یہ ترتیب ان کا خاص انداز سے ڈھلا ہونا نظم کی ہیئت ہے۔ مشہور نقاد مینک نیس نے لکھا ہے کہ نظم ہیئت اور مواد کے ٹھوس اور محسوس مرکب کا نام ہے۔ ہیئت اور مواد تخلیق کے دو لمحے ہیں جنھیں نقاد ذہنی طور پر ایک دوسرے سے الگ الگ کر لیتا ہے۔ عملاً ان کی جدائی ممکن نہیں۔"[۱۹]

جس طرح مواد اور ذریعۂ اظہار الگ الگ ہوتے ہوئے ایک دوسرے کے وجود کے محتاج ہیں اسی طرح مواد اور ہیئت بھی لازم و ملزوم ہیں۔ ایک کا تصور دوسرے کے بغیر ناممکن ہے اور ایک

---

[۱۸] فلسفے کا نیا آہنگ ص ۴۷
[۱۹] نئی پرانی قدریں ص ۲۱، ۲۲

کا وجود دوسرے پر منحصر ہے۔ شاعری میں مواد اور ہیئت کا مسئلہ بڑا پیچیدہ ہے۔ تخلیقی عمل کے دوران مواد ہیئت اور ذریعۂ اظہار ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک اکائی بن جاتے ہیں۔ مائیکل روبرٹز نے ہیئت کے مفہوم پر اس طرح اظہار خیال کیا ہے

"محدود مفہوم میں لفظ ہیئت مخصوص عروضی ارکان اور نظم کے بندوں کی ترتیب کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ وسیع معنی میں لفظ ہیئت کا استعمال ایک طرح کے ان تمام رشتوں کے لئے ہوتا ہے جو نظم میں سماعی خطابت اور حسّی پیکریت کے درمیان پائے جاتے ہیں دوسرے الفاظ میں ہیئت کی قدیم اور محدود تعریف کے مطابق کوئی مخصوص ہیئت اس وقت تک قابل قدر نہیں جب تک کہ وہ شاعری کی ہیئت کا منظم حصہ نہ ہو۔ اسی طرح ہیئت کے وسیع مفہوم کے مطابق کسی نظم کی مکمل قدر و قیمت کا تعین ہیئت اور مواد کے باہمی رشتوں پر منحصر ہے اور کسی اچھے شاعر کی شاعری میں تکنیک کی تبدیلی یا ارتقا اس کی شاعری کے مخصوص موضوع کی تبدیلی یا ارتقا سے وابستہ ہے"[۲۰]

رابرٹس نے ہیئت کے جس محدود مفہوم کی طرف اشارہ کیا ہے وہ اس لئے ناقص ہے محض "عروض ارکان" یا بندوں کی ترتیب "کو ہیئت نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ یہ چیزیں خلا میں پرو[رش] نہیں پاتیں۔ ان کی ترتیب و تنظیم بے مقصد اور محض میکانکی نہیں ہوتی۔ اس لئے محض رسمی اور روا[یتی] ہیئت کو چاہے وہ کتنی ہی چست اور منظم ہو قابل قدر نہیں قرار دیا جاسکتا۔ محض حسّی پیکریت اور سما[عی] خطابت کے درمیان پائے جانے والے رشتوں کو بھی ہیئت نہیں کہہ سکتے۔ چاہے ان ترکیبوں کو مو[اد] اور ہیئت کا ہی ہم معنی کیوں نہ قرار دیا گیا ہو۔ رابرٹس کے اس تصور میں اصطلاحوں کے استعمال [سے] ابہام پیدا ہو گیا ہے ہیئت میں عروضی ارکان اور بندوں کی ترتیب بھی ہوتی ہے اور حسّی پیکری[ت] اور سماعی خطابت کے درمیان پائے جانے والے رشتے" بھی۔ اور ان کے علاوہ اور بہت کچھ

---

۲۰ فیبر بک آف ماڈرن ورس ایڈیشن ششم لندن ص ۷

بقول سید احتشام حسین :

"ہیئت اپنے وسیع مفہوم میں ایک طرف تو وہ طریق اظہار ہے جو فنکار استعمال کرتا ہے۔ دوسری جانب جذبات سے بھرا ہوا وہ پراثر اور کسی حد تک مانوس انداز بیان ہے جو شاعر اور سامع کے درمیان رابطے اور رشتے کا کام دیتا ہے۔ اس میں زبان، زبان کی تمام آرائش، اثر انگیزی کے تمام طریقے مواد کے تمام سانچے، حسن اور لطافت پیدا کرنے کے تمام ذریعے اور ان سب سے بڑھ کر مواد کے ساتھ ہم آہنگی کا احساس دلا کر ایک مکمل فنی نمونہ پیش کرنا سبھی کچھ شامل ہے"[۱۲]

احتشام حسین نے ہیئت کے جس وسیع تصور کو پیش کیا ہے اس میں طریق اظہار (تکنیک) اسلوب بیان، شعری زبان، زبان کی تمام آرائش، اثر انگیزی کے تمام طریقے، مواد کے تمام سانچے حسن اور لطافت پیدا کرنے کے تمام ذریعے، مواد اور ہیئت کی ہم آہنگی غرض تمام داخلی اور خارجی عناصر اور ان کے درمیان پائے جانے والے تمام فنی اور ادبی اور جمالیاتی رشتے شامل ہیں۔ اس مفہوم کے تحت "تاثر پذیری کے اولین لمحہ سے فنی تخلیق کے مرحلہ آخری تک راستے کے تمام پیچ وخم مادی اور غیر مادی اسباب وعلل نیز داخلی وخارجی عناصر اور ان کا عمل ورد عمل ہیئت کے عمل میں شریک ہے اور اس عمل کے نتیجہ میں وجود پذیر ہیئت شعری ہیئت کہلاتی ہے۔ ایسی شعری ہیئت مواد کی خودکاری اور خود تجسیمی کا لازمی اور فطری نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ خالص شعری تجربہ کا خارجی روپ ہوتی ہے اس میں تناسب، توازن اور ہم آہنگی ہوتی ہے اور ہر طرح مکمل ہوتی ہے۔ ہیئت میں زبان، اسلوب اور تکنیک کی خصوصی اہمیت ہے۔ ہیئت کی تبدیلیاں، ان تمام سطحوں پر رونما ہوتی ہیں۔

---

[۱۲] تنقیدی جائزے ص ۲۱۰

شعری تجربہ
اور ہیئت میں تبدیلیوں کے اسباب

ڈکشن تکنیک اسلوب اور ہیئت کی تمام تبدیلیاں شعری تجربہ کے بطن سے نمودار ہوتی ہیں۔ شعری تجربہ کیا ہے؟ شعری تجربہ اور ہیئت کی تبدیلی کے تعلق کی نوعیت کیا ہے؟ شعری تجربہ اور لسانیاتی عمل میں کس قسم کا تعلق ہے؟ یہاں ان سوالوں پر غور کرنا ضروری ہے۔

شعری تجربہ اور ہیئتی تجربہ میں فرق ہے۔ شعری تجربہ ذہنی اور مجرد تجربہ ہے جبکہ ہیئتی تجربہ مادی اور عملی تجربہ۔ ہیئتی تجربہ ایک قسم کی صناعی اور کاریگری ہے۔ شعری تجربہ ایک پیچیدہ عمل ہے اس کی تین سطحیں ہیں، پہلی مادی دوسری نفسیاتی یا ذہنی اور تیسری لسانیاتی۔ یہ سطحیں ایک دوسرے میں اس طرح تحلیل ہیں کہ ان کے درمیان واضح طور پر خطِ امتیاز کھینچنا مشکل ہے۔ پھر بھی بعض خصوصیات سے انھیں پہچانا جا سکتا ہے۔

فنکار سماج کے فرد کی حیثیت سے زمان و مکان کے کسی نہ کسی دائرہ میں سرگرم کار رہتا ہے اس لئے فنکار کا ہر تجربہ اپنی اوّلین حیثیت میں مادی تجربہ ہوتا ہے، جس میں کسی نہ کسی حد تک مقصدیت اور افادیت ہوتی ہے۔ اس لئے فنکار کا ہر وہ معمولی اور غیر معمولی عمل جس میں مقصدیت اور افادیت

ہوتا ہی تجربہ ہوتا ہے۔

جب مادی تجربہ احساس کو بیدار کرنے اور تاثرات کو ابھارنے کا کام کرتا ہے تو جذباتی تجربے کی منزل میں داخل ہو جاتا ہے۔ جذباتی تجربہ مقصدیت اور افادیت سے خالی ہوتا ہے، جذباتی تجربہ میں محض جذباتی خصوصیت ہوتی ہے۔ کسی عمل کی جذباتی خصوصیت ہی اس کو جمالیاتی تجربہ بناتی ہے یعنی جذباتی خصوصیت کو جمالیاتی خصوصیت کہا جا سکتا ہے۔ جذباتی خصوصیت جتنی دیر تک قائم رہتی ہے جمالیاتی خصوصیت بھی اتنی ہی دیر تک باقی رہتی ہے۔ اگر کسی عمل کے ختم ہونے کے بعد بھی جذباتی خصوصیت باقی رہے تو وہ بھی جمالیاتی خصوصیت کہلائے گی۔ جمالیاتی تجربہ کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ ہم مادی تجربے سے گزرے بغیر اس تجربے سے وہی چیز حاصل کر لیتے ہیں جو عملی تجربہ سے گذر کر حاصل کرتے ہیں۔ ہر ایک تجربہ ابتدائی طور پر دو طرح کے عناصر پر مشتمل ہوتا ہے ایک محرکاتی عناصر دوسرے ادراکی عناصر۔ فن کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس سے محرکاتی عناصر بڑی حد تک غائب ہو جاتے ہیں اور ادراکی عناصر باقی رہتے ہیں۔ یہی ادراکی عناصر ذہنی عمل سے گذر کر نئی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں۔ جسے تخلیقی عمل بھی کہا جا سکتا ہے۔

شاعری ایک فن ہے اس کی حدیں وہاں سے شروع ہوتی ہیں جہاں مادی علوم وفنون کی حدیں ختم ہوتی ہیں۔ جمالیاتی تجربہ کی بنیاد مادی تجربہ پر ہی ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو ادب اور زندگی کا رشتہ ٹوٹ جائے۔ اس بات کو ایک مثال سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ایک شخص اسپتال میں بیمار ہے اس کا رشتہ دار اس کی خاطر داری اور تیمارداری میں ہمہ تن مصروف ہے۔ اس کی دوا اور غذا کا خیال رکھتا ہے۔ ہر ممکن آرام پہنچاتا ہے۔ دوسرا شخص بیمار کا دوست ہے۔ وہ یہ سب کام نہیں کرتا جو بیمار کا رشتہ دار کرتا ہے۔ لیکن بیمار کا دوست بیمار کو دیکھ کر جذباتی طور پر متاثر ہو جاتا ہے۔ اور درد کی انھیں کیفیات کو محسوس کرتا ہے جو بیمار پر گزر رہی تھیں۔ بیمار ایک ہے متعلقین دو۔ پہلا شخص مادی تجربہ سے اور دوسرا شخص جذباتی تجربہ سے دوچار ہے۔ یہ جذباتی تجربہ ہی جمالیاتی تجربہ ہے۔ پہلے شخص کا تجربہ بھی جمالیاتی نوعیت اختیار کر سکتا ہے بشرطیکہ اس کے اور بیمار کے درمیان محض عملی اقدام حائل نہ ہوں یعنی وہ بیمار سے جذباتی طور پر بھی متاثر ہو جائے۔ پھر بھی اتنی بات واضح ہے کہ جمالیاتی تجربہ بھی بیمار کو دیکھنے کے مادی اور عملی تجربہ سے پیدا ہوا ہے۔ بہ الفاظ دیگر اس کے جمالیاتی تجربہ کی بنیاد مادی تجربہ پر ہے۔ اگرچہ

مادی اور جمالیاتی تجربے ایک دوسرے سے بظاہر بے تعلق معلوم ہوتے ہیں مگر ان میں ایک داخلی اور حقیقی ربط ہوتا ہے۔

جمالیاتی تجربے کی اوّلین منزل میں ابتدائی جذبہ کسی چیز سے ایسی خوبیاں وابستہ کرلیتا ہے جو اس میں نہیں ہوتیں۔ یہ خوبیاں اس چیز کی دلکشی اور اثرانگیزی میں اضافہ کردیتی ہیں۔ پھر مزید تجربہ کے بعد ان اضافی خوبیوں کے سلسلے میں مختلف نتائج تک پہنچا جاسکتا ہے۔ ان میں حذف و اضافہ کیا جاسکتا ہے، یا انھیں من وعن برقرار رکھا جاسکتا ہے۔ اس عمل سے وہ قدر روشنی میں آجاتی ہے، جو محبت کا جذبہ کسی چیز میں پیدا کرتا ہے۔ اور وہ خوبیاں بھی واضح ہوجاتی ہیں جو جذبہ وعمل کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ یہ خوبیاں اصل محرک میں دکھائی دینے لگتی ہیں۔ یہ خوبیاں بہت اہم معنی خیز اور منظم ہوتی ہیں۔ ایسی صورت میں ابتدائی محرک کے چاروں طرف منتشر جذبات کا ایک ہالہ سا بن جاتا ہے اور جذبہ و محرک دونوں مبہم ہوتے ہیں۔ ان میں کوئی داخلی تنظیم نہیں ہوتی۔ اس منزل میں جذبہ خاموش اور دھندلا ہوتا ہے۔ اس عمل کے مکمل ہونے کے بعد محرک پہلی حالت میں نظر نہیں آتا بلکہ کسی قدر بدلی ہوئی صورت میں دکھائی دینے لگتا ہے۔ اس عمل کی ابتدا میں جذبہ نے محرک کی شناخت کی تھی۔ شناخت کے بعد اس سے بہت سی اضافی خوبیاں وابستہ کی گئی تھیں۔ پھر جذبہ نے ان خوبیوں پر از سرِنو ایک ذہنی عمل کیا تھا اور پیکر تراشی کی تھی جس کے نتیجہ میں محرک تبدیل شدہ صورت میں دکھائی دینے لگا تھا۔ دراصل یہ تبدیلیاں اس کی کیفیات اور اثرات کی تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ اگر اس موضوع کی کوئی تصویر، ان تبدیلیوں، نئے نتیجوں اور مضمرات کے ساتھ بنائی جائے تو تکمیل شدہ تصویر میں نہ صرف یہ کہ جذبہ کا محرک کارفرما ہوگا بلکہ اس میں دوسری تمام کیفیات، تبدیلیاں، اثرات اور مضمرات بھی شامل ہوں گے اور یہ نئی تصویر اس کل تجربے کے ہم معنی ہوگی۔

احساسات کو جذبات کا اور جذبات کو فن کا پیکر اختیار کرنے کے لئے تین منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ پہلی منزل میں کسی چیز جگہ فرد یا واقعہ سے لگاؤ یا دلچسپی کی ابتدائی صورت ظاہر ہوتی ہے۔ دوسری منزل میں یہی لگاؤ فنکار کے تجربوں سے فیض اٹھاتا اور نئی توانائی حاصل کرتا ہے اور کسی قدر واضح نیز متعین ہوجاتا ہے۔ تیسری منزل میں فنکار کی فنی قابلیت بھی اس میں شامل ہوجاتی

ہے جس کی مدد سے فنکار شعری تجربہ کی فطرت اور نوعیت پر غور کرتا ہے اور کوئی نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ اس میں کیا چیز اخذ کرنے اور کیا چیز رد کرنے کے قابل ہے۔ اور پھر اس رد و قبول کے نتیجہ میں جو کچھ باقی بچتا ہے اس سے فنکار ایک متعین تصویر بناتا ہے۔

اس عمل کے دوران ابتدا میں یہ واضح نہیں ہوتا کہ کونسی چیز زیادہ پُرکشش اور اثرانگیز ہے۔ اگر ہم کسی شخص سے متاثر ہیں تو واضح اور متعین طور پر یہ بات معلوم نہیں ہوتی کہ اس شخص کے لہجے آواز یا انداز میں سے کس ادا نے متاثر کیا ہے۔ ایسی صورت میں ہم اپنی پسندیدگی کو ایک لفظ میں بیان نہیں کر سکتے "کیونکہ ہمارے لگاؤ کی نوعیت غیر واضح ہوتی ہے چاہے ہمارے جذبات قوی ہوں یا کمزور اس کل چیز سے وابستہ ہوتے ہیں۔ اس کی جزئیات اور حصوں سے وابستہ نہیں ہوتے اور وہ احساسات ہماری بصیرت کو ظاہر نہیں کرتے۔ بلکہ اس کا پیش خیمہ ہوتے ہیں۔ پھر انھیں احساسات سے وہ چیز حاصل ہوتی ہے جسے ہم اندر جھانک کر حاصل کرتے ہیں۔ ابتدا میں پسندیدگی کا جذبہ چاہے کتنا ہی وسیع اور طاقتور ہو مگر وہ مطلوبہ چیز کو پوری طرح اور کلی طور پر اپنی گرفت میں لینے کی اہلیت نہیں رکھتا بلکہ یہ اس کی طرف محض ایک اشارہ کرتا ہے۔

اس عالم میں فنکار کی قوتِ مشاہدہ اس کے کام آتی ہے۔ اور تخیل، مشاہدہ کی دست گیری کرتی ہے۔ یعنی یہ مشاہدہ تخیل کی آنکھوں سے کیا جاتا ہے۔ ادراک کی صورت میں جو تصویر سامنے آتی ہے۔ اس کی توسیع ہو سکتی ہے تجربات کے نتائج سے اس کی اصلاح کی جا سکتی ہے اس کو سنوارا جا سکتا ہے اگر ہمیں مطلوبہ شے سے لگاؤ نہ ہوتا تو مشاہدات کی فکر بھی نہ ہوتی۔ اگر مشاہدہ نہ کیا جاتا تو اس مبہم تصویر میں وضاحت اور وسعت بھی پیدا نہ ہوتی اور ہم ان سچائیوں سے بھی آگاہ نہ ہوتے جو ہمیں روشنی عطا کرتی ہیں۔ ہماری دلچسپی کو یہ دونوں چیزیں یعنی مشاہدہ اور نئی سچائیوں سے آگاہی وضاحت اور وسعت عطا کرتی ہیں۔ اس عالم میں مطلوبہ شے محض ایک مبہم شے نہیں رہتی بلکہ اس میں زندگی پیدا ہونے لگتی ہے۔ اس میں یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ اس کا ایک حصہ دوسرے حصوں سے وابستہ ہوتا ہے۔ ہم کسی شخص کے چہرے پر اس کے کردار کی خصوصیات کو دیکھ سکتے ہیں اور مبہم طور پر جو کچھ دیکھتے ہیں اس کا اظہار کرتے ہیں۔ اس منزل میں دو چیزیں ایک دوسرے کی مدد کرتی ہیں۔ تاثر آفرینی اور ادراک انگیزی۔ اس عمل میں فنکار کی اپنی شخصیت بھی شامل ہو جاتی ہے۔ اس

منزل میں ہر چیز اپنی جگہ متعین خصوصیت کی حامل ہوتی ہے۔ گویا یہ تمام چیزیں "تعینات کے نقطے بن جاتے ہیں۔ یہاں سے دو صورتیں پیدا ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ ان تعینات کے نقطوں یعنی متعدد خصوصیات میں سے فنکار کسی ایک خصوصیت کا انتخاب کر لیتا ہے۔ اور اس کے گرد اپنے ذہنی جذباتی اور لسانیاتی عمل کا تانا بانا تیار کرتا ہے۔ دوسری یہ کہ ان خصوصیات میں سے جو خصوصیت سب سے زیادہ بھرپور، طاقتور اور جلی ہوتی ہے، اس کو خود بخود مرکزی مقام مل جاتا ہے۔ باقی خصوصیات اس کی تزئین اور ترتیب کے کام آجاتی ہیں۔ مرکزی خصوصیات کی روشنی میں باقی خصوصیات کا مرتبہ و مقام متعین ہو جاتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ بنیادی خصوصیت ایک ہوتی ہے دیگر خصوصیات ثانوی حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ ثانوی خصوصیات اپنی انفرادیت کو بنیادی خصوصیت کی تکمیل میں صرف کر دیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی واقعہ کی خوبی و خرابی الگ الگ حالات میں الگ الگ نظر آتی ہے اس بنیادی خصوصیت کے بطن سے ڈکشن، ٹکنیک، اسلوب اور ہیئت کی تمام جڑیں جنم لیتی ہیں۔

تخلیقی عمل میں خالص جمالیاتی "دلچسپی" کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ یہ فنکار کی تخیل کو مکمل طور پر تخلیقی عمل میں لگا دیتی ہے۔ ہر فرد، جگہ، چیز یا واقعہ میں ایک ایسی ناگزیر حقیقت پوشیدہ ہوتی ہے جسے ہم نظر انداز نہیں کر سکتے۔ فن کی بنیاد اس ناگزیر حقیقت پر ہے جو شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت بن جاتی ہے۔ یہ ناگزیر حقیقت ہی کسی فرد، جگہ، چیز یا واقعہ کا مقدر ہوتی ہے۔ وہ اس طرح ظاہر ہونے کی صلاحیت رکھتی ہے، جس طرح ظاہر ہوتی ہے۔ جن چیزوں سے ہم مسرت پاتے ہیں ان چیزوں سے ہماری دلچسپی کا معاملہ ایک اور "پیشگی دلچسپی" پر منحصر ہوتا ہے۔ پیشگی دلچسپی سے مراد یہ ہے کہ ہم جن جن چیزوں میں دلچسپی لیتے ہیں، انھیں صحیح طور پر پیش کرنے میں بھی دلچسپی رکھتے ہیں۔ یعنی کسی چیز میں دلچسپی لینا اور اس کو صحیح طور پر پیش کرنا لازم و ملزوم ہیں۔ اس کو دوسرے الفاظ میں فنکار کی خواہشِ ترسیل بھی کہہ سکتے ہیں۔ مگر ان دونوں دلچسپیوں یعنی تخیلی دلچسپی اور فنی دلچسپی میں کبھی تضاد اور کبھی تعلق کا رشتہ ہوتا ہے جس پر پیشکش کا دار و مدار ہوتا ہے۔

شاعری میں جذباتی معنویت اور اظہاریت کی کوئی حد مقرر نہیں ہے۔ یہ فنکار کی تخلیقی اُپج پر منحصر ہے کہ وہ کتنی کامیابی سے اس کارگہِ شیشہ و آہن سے عہدہ برآ ہوتا ہے۔ اس اظہاریت کی

تکمیل یا تخلیق میں فنکار اس نصاب کو تبدیل نہیں کرتا جو اس کو خالص ہیجان کی صورت میں ملا تھا، اور جس کے ساتھ کھردرا احساس بھی شامل تھا۔ یہی وہ شے ہے جس سے فنکار فن پارہ کی تخلیق کرتا ہے[1]۔

شعری تجربہ کے سلسلہ میں کروچے کا نظریۂ اظہار بہت اہمیت رکھتا ہے۔ کروچے کے نزدیک حقیقت ایک ہے اور وہ داخلی یا محض ذہنی ہے۔ اس کے خیال میں یہ سمجھنا غلط ہے کہ ایک کا وجود ذہن کے اندر اور دوسری کا وجود ذہن سے باہر آزاد حیثیت رکھتا ہے۔ یا ان دونوں میں کسی قسم کا تعلق ہے۔ اس کے نزدیک ذہن سے باہر کی حقیقت کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ ذہن اپنے کسی مقصد کے لئے کسی چیز کو خارجی تصور کر لیتا ہے۔

کروچے وجدان، تاثرات اور ادراک کو ذہنی تجربہ کا مواد سمجھتا ہے اور وجدان کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ اس کے نزدیک وجدان تاثرات کا متحرک اظہار ہے۔ ہر سچا ذہنی خاکہ اور ہر بھرپور وجدان ہی اظہار ہے۔ جو پیرایۂ اظہار اختیار کر کے خود کو معروضی شکل نہ دے وہ وجدان یا ذہنی خاکہ نہیں ہے۔ بلکہ وہ چیز محض ہیجان یا محض تاثر ہے۔ تشکیل، تخلیق اور اظہار کے علاوہ روح کے حصول وجدان کی کوئی اور صورت نہیں ہے۔ مثلاً جب کوئی فنکار کچھ محسوس کرتا ہے یا کسی چیز کی ہلکی سی جھلک دیکھ پاتا ہے، تو ایسی صورت میں اس کو وجدان نہیں ہو پاتا۔ بلکہ اس کو پوری طرح محسوس کرنے، دیکھ لینے اور ذہن میں اس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ اظہار ہونے پر ہی کسی چیز کا وجدان ہو پاتا ہے۔ یا وہ شے وجدان کے درجہ پر پہنچتی ہے۔ جمالیاتی حقیقت ذہن کے اندر کی تخلیق پر مشتمل ہوتی ہے۔ ذہن کے اندر کی تخلیق ہی ہیئت ہے۔ اس ہیئت کا مواد ادراک بالحواس ہے۔ وجدان روح کا اظہار پسندانہ عمل ہے، جو ہیئت بخشتا ہے۔ کروچے اس عمل کو نجات دہندہ قرار دیتا ہے۔ یہ عمل ہیجان کو مطیع کرتا ہے اور احساسات کے اضطراب پر قابو پاتا ہے۔ کروچے کے خیال میں اس عمل کے بعد آدمی تاثرات کا معروضی اظہار کر کے ان سے آزاد ہو جاتا ہے۔

---

[1] لارنس بر میر دی استھیٹک ایکسپیرینس (۱۹۲۴) بارنس فاؤنڈیشن ص ۸۰

کروچے کے فلسفے میں فن صرف وجدان یا محض ذہن کے اندر تاثرات کا اظہار ہے۔ ذہن مکمل یا نامکمل وجدان کی تشکیل کرتا ہے۔ پھر بھی وجدان اشیاء کے ذہنی تصور تک چلا یا تا ہے یا ہیجانات کی طرف واپس آجاتا ہے۔ وجدان اس وقت وجدان ہوتا ہے، جب اظہار کے مقصد سے اس میں روح جلوہ گر ہوتی ہے، جس کے ذریعہ سے تاثرات کی وضاحت ہوتی ہے، اور اس وضاحت کے ذریعہ سے ہی تاثرات تخیل کے سانچے میں ڈھل جاتے ہیں۔ یہ بات بہت دلچسپ ہے کہ کروچے اور ان نقادوں میں کوئی بات قدر مشترک نہیں جو زندگی کے عام تجربوں اور فن کے خاص تجربوں کو الگ الگ سمجھتے ہیں۔ کروچے کے نزدیک زندگی کے تجربوں اور دوسرے تجربوں میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اس کے نزدیک ہر واقعہ تاثر یا تجربہ فن کا مواد بن سکتا ہے۔ جب فنکار کسی تجربہ کو واضح طور پر دیکھ لیتا ہے، یعنی اس کی بصارت میں بصیرت شامل ہو جاتی ہے تو فنکار کا فنکارانہ عمل مکمل ہو جاتا ہے۔ کروچے کے نزدیک کسی تجربہ کو واضح طور پر دیکھنا" واضح اظہار" کے مترادف ہے۔ اس کے نزدیک فنکار وہ آدمی ہے، جو محاکاتی انداز یا واضح طور پر دیکھنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ اس کے لئے مشاہدہ کی محاکاتیت، یا وضاحت ہی اظہار کی محاکاتیت یا وضاحت ہے۔ اس کے نزدیک یہ بات بالکل اہمیت نہیں رکھتی کہ زندگی کا تجربہ کس نوعیت کا ہے۔ اس کے نزدیک کسی ایک موضوع یا مواد کو دوسرے موضوع یا مواد پر فضیلت نہیں ہوتی، بلکہ دونوں کی یکساں اہمیت ہوتی ہے۔ کروچے کے نزدیک فضیلت مواد میں نہیں بلکہ مواد کے ذہنی پیکروں میں ہے۔ دوسرے الفاظ میں کہا جا سکتا ہے کہ تخیلی قوت کے عمل کے ذریعہ تاثرات کے داخلی اظہار میں فضیلت پوشیدہ ہے۔ اس کے نزدیک داخلی اظہار اس کے سوا کچھ نہیں کہ تاثرات اور ادراک وجدان کی سطح پر آکر اپنی تمام تہوں اور گوشوں کو اس طرح بے نقاب کر دیں کہ اس کے تمام مخفی گوشے سامنے آجائیں۔ کروچے کے نزدیک تخیلی عمل میں صرف اسی مرحلہ کو اہمیت حاصل ہے۔ اور یہ وہ مرحلہ ہے جہاں ہر چیز شاعر کے ذہن ہی میں مکمل ہو جاتی ہے۔ اس مرحلہ میں جمالیاتی اظہار خالص داخلی نوعیت کا ہوتا ہے جو تاثرات فنکار کے ذہن میں مجسم ہوتے ہیں وہ خارجی صورت اختیار نہیں کرتے۔

کروچے کے خیال میں ایک ایسی منزل بھی آتی ہے جہاں فنکار اپنے تاثرات کو خارجیت

عطا کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر وہ اس پر بضد ہے کہ اس خارجی عمل کا حقیقی فنکارانہ عمل سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ فنکار صرف اس لمحہ میں فنکار ہوتا ہے، جب وہ اپنی تخلیقی تحریک کی گرفت میں ہوتا ہے۔ اور اس تخلیقی تحریک کے دوران فنکار خود کو مادی دنیا سے علیحدہ اور عظیم محسوس کرتا ہے۔ مگر عظمت کے احساس کی کیفیت کو بیان نہیں کر سکتا۔ اندرونی اظہار اسی وقت حسین ہوتا ہے، جبکہ وہ کامیابی کے ساتھ خود کو افشا کر دیتا ہے۔ میاں محمد شریف لکھتے ہیں:

"فنکار کا شہودِ الہامی یا تخیلی وجدان (ایک ذہنی کیفیت کی حیثیت سے) بذاتِ خود ایک کامل فنی تخلیق ہوتا ہے ایک سلسلۂ خیال اور گزشتہ واقعات کی یاد دونوں محض ایک میکانکی تسلسل پر مبنی ہیں انھیں کسی طرح بھی فنکار کا وجدان قرار نہیں دیا جا سکتا۔ موخر الذکر ہمیشہ ایک امتزاج ہوتا ہے۔ کوئی نظم کوئی مجسمہ یا کوئی گیت فنکار کے متخیلہ میں صورت پذیر ہوتے ہی مکمل ہو جاتا ہے۔ یہ فنکار کی ذاتی ملکیت ہے اور ہو سکتا ہے کہ اوروں کو اس کی ہوا بھی نہ لگے اور وہ فن کار کے ساتھ ہی دفن ہو جائے۔ تخلیق کے محسوس عمل کو چار مدارج میں منقسم کیا جا سکتا ہے (الف) تاثرات (ب) اظہار یعنی متخیلہ میں وجدانی اظہار یا ترکیب، (ج) وہ لذت جو فنکار کو اس امتزاج سے حاصل ہوتی ہے (د) اس جمالیاتی حقیقت کی مادی صورت پذیری۔ مثلاً آوازوں حرکتوں خطوط اور رنگوں وغیرہ سے فن پارہ کی تعمیر۔ لیکن ان مدارج میں سے جس کی نوعیت صحیح معنی میں جمالیاتی ہے وہ (ب) ہے اور (ج) اور (د) محض تتمہ ہیں"[۵۲]

کروچے تاثرات کی اظہار پسندانہ توسیع کو وجدان اور وجدان کو اظہار کہتا ہے اس لئے وہ ہیئت کو محض داخلی ذہنی اور تجریدی خیال کرتا ہے۔ اس کا تعلق فن کی خارجی صورت

---

۵۲ جمالیات کے تین نظریے (۱۹۶۳) لاہور ص ۷۶-۷۷

یعنی الفاظ رنگ صورت وغیرہ سے بالکل نہیں ہوتا۔ نہ ہی اس کا تعلق الفاظ کو مرتب کرنے اور رنگوں کو کاغذ پر استعمال کرنے سے ہوتا ہے۔ اور جب کروچے یہ کہتا ہے :۔

"اس کے بعد (داخلی جمالیاتی عمل کے بعد) اگر ہم اپنے منہ اور گلے کو بولنے اور گانے کے لئے کھولیں یا کھولنے کا ارادہ کریں اور اونچی آواز میں اس کا اعلان کریں جو ہم خود سے مخاطب ہو کر مکمل طور پر کر چکے ہیں یا گا چکے ہیں۔ یا ہم اپنے ہاتھوں کو پیانو کے تاروں کو چھونے کے لئے تانیں یا تاننے کا ارادہ کریں یا اپنے ہاتھوں کو برش اور چھینی کے اٹھانے کو اور استعمال کرنے کے لئے حرکت میں لائیں یا ارادہ کریں۔ ان محرکات یا کیفیات کو تفصیلات کے ساتھ تخلیق کرنے کے لئے، جن کو ہم بڑی سُرعت سے پہلے ہی مکمل کر چکے ہیں اور یہ کام اس انداز سے کریں کہ وہ اپنے دیرپا نشانات بھی چھوڑ دیں تو پھر بھی یہ عمل صرف "اضافہ" ہی قرار پائے گا۔ اور یہ "اضافہ" ایک ایسی حقیقت ہو گی جس کے ضابطے پہلی چیز سے کافی مختلف ہوں گے۔ یہ دوسرا عمل (اضافی) خارجی چیزوں کی پیداوار ہے۔ یہ ایک عملی حقیقت ہے، اور یہ ایک قوت ارادی کا عمل ہے۔ فن کا عمل ہمیشہ داخلی ہوتا ہے۔ جس کو ہم خارجی عمل کہتے ہیں وہ عمل کسی طرح فن کا عمل نہیں ہو سکتا"[۳]

اگر واقعی بولے ہوئے اور لکھے ہوئے الفاظ رنگوں سے بنائی ہوئی تصویریں، منقش مجسمے "جمالیاتی عمل" کا اصلی حصہ نہیں تو اور کیا ہیں ؟۔ کروچے اس سوال کا جواب یوں دیتا ہے کہ یہ مادی چیزیں صرف ہماری یادداشت کو تازہ کرنے میں مدد کرتی ہیں۔ یہی وہ محرک مادی چیزیں ہیں جو فنکار کو اپنے وجدان کو دوبارہ تخلیق کرنے کے قابل بناتی ہیں۔ پھر وہ تسلیم کرتا ہے کہ ان محرک مادی چیزوں کی تخلیق میں ایک ارادہ شامل ہوتا ہے۔ جو مخصوص ذہنی پیکروں، وجدانی

---

۳ استھیٹک، مترجم ڈگلاس اینسلے (۱۹۲۲) لندن ص

یا ذہنی خاکوں کو ضائع ہو جانے کی اجازت نہیں دیتا، اور جب ہم ان مادی چیزوں کو خوبصورت کہتے ہیں، تو اس سے ہماری یہ مراد ہوتی ہے کہ یہ مادی چیزیں ہمیں اس ذہنی کیفیت کو دوبارہ حاصل کرنے میں مدد دیتی ہیں جس ذہنی کیفیت میں ہم خوبصورت وجدان رکھتے تھے۔

کروچے کے نظریۂ اظہار سے اس بات کی وضاحت نہیں ہوتی کہ فنکار کے علاوہ دوسرا شخص ان مادی چیزوں سے کس طرح "خوبصورت وجدان" کو حاصل کر سکتا ہے۔ کیونکہ کروچے کو اصرار ہے کہ فن وجدان ہے وجدان انفرادیت ہے اور انفرادیت (ذاتی اور مجرد ہونے کی وجہ سے) کبھی دہرائی نہیں جا سکتی۔ اس مشکل کو آسان کرنے کے لئے وہ ایک مفروضہ سے کام لیتا ہے اور اس مفروضہ کو "مطلق تخیل" کا نام دیتا ہے۔ جس کی وجہ سے مخصوص وجدان کی نمایندگی کرنے والے پیکر (مادی چیزیں) مختلف ذہنوں میں اسی طرح کا وجدان پیدا کر دیتے ہیں۔ کروچے کے نزدیک وجدان یگانہ اور منفرد ہے۔ جس کو دہرانا ممکن نہیں۔ اس نظریہ کی موجودگی میں اس مطلق تخیل کو جو تمام انسانوں میں قدر مشترک کی حیثیت سے موجود ہے کس طرح تسلیم کیا جا سکتا ہے؟ کسی نقاد کو مادی چیزوں سے کس طرح تحریک ملے گی؟ اور وہ اس یکتا و یگانہ و منفرد وجدان کو دوبارہ کس طرح تخلیق کر سکے گا، جس کا اظہار فنکار اپنے ذہن میں کر چکا ہے۔ اس کا جواب بھی کروچے نے دینے کی کوشش کی ہے۔ اس کے خیال میں اگر دانتے پر محاکمہ کرنا ہو تو نقاد کو چاہیے کہ وہ خود کو اس معیار تک لے جائے جہاں دانتے تھا دوسرے الفاظ میں نقاد کو چاہیے کہ وہ فنکار بن جائے۔

نقاد فنکار کے معیار تک کس طرح پہنچے، کروچے اس پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ اگرچہ وہ تسلیم کرتا ہے کہ مادی نمونے نقاد کے ذہن میں جمالیاتی تخلیق کے لئے تحریک پیدا کرنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوتے، مگر وہ یہ بھی مانتا ہے کہ اگر نقاد "مکمل علم" تربیت یافتہ تخیل" اور ایسا "ذوق سلیم" رکھتا ہو جو نقاد کو اس مقام پر لے جا سکے، جو فنکار کا تھا، تو وہ اس مشکل پر قابو پا سکتا ہے۔ کروچے کے خیال میں نقاد ان چیزوں یعنی "علم" "تربیت یافتہ تخیل" اور ذوق سلیم "کو تاریخی شعور کی مدد سے حاصل کر سکتا ہے جن کے تحت وہ انفرادیت

کو محسوس کر سکتا ہے اور اس کا اظہار بھی کر سکتا ہے۔

کروچے فن کو اظہارِ ذات کہتا ہے۔ اس کے خیال میں فن کے تصورات ان تصورات سے مختلف ہوتے ہیں جو زندگی کے دوسرے اعمال سے متعلق ہوتے ہیں۔ واضح ادراک اور متجسس وجدان ہمارے ذہن کو اس وقت جگمگاتے ہیں، جب ہم داخلی تجربے کی محاکاتیت اور وضاحت کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ اور شدید طور پر حسّاس ہوتے ہیں۔ وہ یہ کہنے میں حق بجانب ہے کہ فن محض ہیجان نہیں ہے۔ داخلی تجربہ یا ہیجان یا ادراک بالحواس اس وقت تک فن کا مقام حاصل نہیں کرتا جب تک فنکار اس سے کسی حد تک علٰحدہ نہ ہو جائے۔ یعنی تجربہ کے تئیں فنکار کا رویہ معروضی ہونا چاہیے۔ محض علٰحدگی ہی کافی نہیں ہے بلکہ عمیق غور و فکر یا "دھیان" کی روشنی میں اس کو اپنی تمام قوت اس داخلی تجربہ کے مشاہدہ اور اس کی دوبارہ تخلیق پر صرف کرنا بھی ضروری ہے۔ "تخلیق" اور "اظہار" کی راہ میں یہ مشاہدہ ایک خاص قسم کی لذت اور خوشی عطا کرتا ہے۔ فن کی لذت اس وقت زیادہ شدید طور پر محسوس ہوتی ہے جب اس تخلیقی عمل میں تفکر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ کروچے کے خیال میں یہ دھیان یا تفکر تخلیق اور اظہار کے لئے ضروری ہے۔

کروچے اور دوسرے فنکاروں کا تصورِ فن جداگانہ ہے۔ اور الجھن پیدا کرتا ہے۔ تخلیقی فن پر غور کرتے ہوئے یہ الجھن صرف اس لئے پیدا نہیں ہوتی کہ کروچے اور دوسرے نقادِ فن کی اصطلاح کو الگ الگ معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ کبھی کبھی کروچے خود بھی اس الجھن کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس کا خیال ہے

"اگر فنکار کسی فن پارے کو فنکارانہ نقطۂ نظر سے مکمل سمجھتا ہے اور اس کا اظہار بھی مکمل ہو گیا ہو۔ اور نقاد اس کے مواد کو یا اس کے تھیم کو فن کا مواد اور تھیم بننے کے لائق نہ سمجھتے ہوں، تو ایسے موقعوں پر نقادوں سے کہنا چاہیے کہ وہ فنکار کو اس کے حال پر چھوڑ دیں کیونکہ فنکار کو انھیں چیزوں سے تخلیقی تحریک ملتی ہے، جن سے وہ متاثر ہوتا ہے۔ جب تک فطرت کی دنیا میں بدچلنی اور بدصورتی موجود ہے، اور فنکار ان

سے متاثر ہوتا ہے، تب تک فن کار کو ان کے اظہار سے روکنا
ممکن نہیں ہے" [۱۴]

اگر یقیم فنکار کے روحانی وجدان سے تعلق رکھتا ہے تو نقاد کو اس کے بارے میں کچھ معلوم نہیں ہو سکتا اور وہ اس کے خلاف کسی طرح احتجاج بھی نہیں کر سکتا جہاں تک کسی شخص کی داخلی اور روحانی زندگی کا تعلق ہے کسی شخص کو اس پر انگشت نمائی کا حق نہیں پہنچتا۔ چاہے اس کی داخلی اور روحانی زندگی کتنی ہی خراب کیوں نہ ہو۔ خاص طور پر ایسی صورت میں تو اعتراض کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا جس میں کہ فنکار کے وجدان کی تشکیل بھی فطرت کی دنیا کی "مخرب اخلاق" اور "بدصورت" چیزوں نے کی ہو۔ اور اس پر بھی ٹوکا نہیں جا سکتا کہ اس کی تخلیقی تحریک کن چیزوں سے بیدار ہوئی ہے۔ فن "تجربے کی داخلی صورت" کی حیثیت سے تنقید کی گرفت سے بالاتر ہے۔ اس کے پرکھنے کی نجی قسم کے جداگانہ اصول ہوں تو ہوں مگر ایسا فن خارجی اصولوں پر پرکھا ہی نہیں جا سکتا۔

کروچے نے اس مقام پر نقاد کی طرف اشارہ کر کے ایک الجھن پیدا کر دی ہے۔ اس کے تضادِ فکر کی خامی بھی سامنے آئی ہے۔ کروچے کے ان الفاظ کو وہ لوگ بھی بطور ثبوت پیش کرتے ہیں جو فنکارانہ عمل کے لیے، ہر موضوع کو یکساں اہمیت دیتے ہیں اور انتخابِ موضوع کے قائل نہیں ہیں۔ ان لوگوں کے نزدیک بُرے سے برے اور معمولی سے معمولی موضوع کو بھی فن کا موضوع بنایا جا سکتا ہے۔ بشرطیکہ اس کا اظہار فنکارانہ طور پر مکمل ہو گیا ہو۔ اسی طرح کروچے کے ان الفاظ کو وہ لوگ بھی استعمال کرتے ہیں جو فن میں ہر طرح کی بے راہ روی کو حق بجانب ٹھہراتے ہیں۔ اس نظریہ کے تحت ایک فنکار اپنی پست تر تخلیق کے بارے میں کہہ سکتا ہے کہ "یہ ان تاثرات کا اظہار ہے جو اس کے اپنے ہیں اور نتیجہ کے طور پر یہ امر اس بات سے بے نیاز ہو گا کہ اس کا مواد کیا ہے یا اس کو کیسا ہونا چاہیئے تھا۔ ایسے فنکار کے لئے اس کا اظہار ہی اس کو فن کا درجہ بخشنے کے لئے کافی ہو گا۔ ایسی صورت میں نقاد کی اہمیت باقی ہی نہیں رہتی۔

---

[۱۴] ایضاً ص

کروچے کے یہاں نقاد کا تذکرہ برائے نام ہے۔ کروچے جس چیز کو فنکارانہ عمل سمجھتا ہے نقاد کو اس فنکارانہ عمل کو پرکھنے کی اجازت ہی نہیں دیتا۔ وہ نہ صرف نقاد کو اس حق سے محروم کرتا ہے بلکہ اخلاقیات کے محتسب کو بھی اس کے مواد کی تنقید کا حق نہیں دیتا۔ کیونکہ وہ "خارجی، مادی ہیئت" کو اپنی جمالیات میں بہت معمولی اہمیت دیتا ہے۔ جس پر معلم اخلاق یا نقاد اظہار خیال کرتے ہیں۔ کروچے جب "فن کے خارجی عمل" پر گفتگو کرتا ہے تو اس وقت وہ واضح طور پر سمجھتا ہے کہ خارجی عمل میں فنکار آزاد نہیں رہتا۔ کیونکہ جب فنکار "خارجی عمل" میں منہمک ہوتا ہے تو وہ مخصوص اور ذہنی فنکارانہ عمل کو خیرباد کہہ دیتا ہے۔ اور ذہنی فنکارانہ آزادی کو بھی کھو بیٹھتا ہے۔ اس کے نزدیک داخلی فنکارانہ عمل اور فنکار کی آزادی لازم و ملزوم ہیں۔ کروچے اس سلسلے میں یہ بھی کہتا ہے کہ ہم اپنے تمام تاثرات کو خارجیت عطا نہیں کر سکتے۔ خارجی عمل کرتے وقت ہم اپنے وجدانوں کے ہجوم سے چند کا انتخاب کرتے ہیں۔ وہ اس انتخاب موضوع کے سلسلہ میں آرنلڈ کا ہمنوا معلوم ہوتا ہے۔ آرنلڈ کا خیال ہے کہ "موضوع کا انتخاب اولین اہمیت کا حامل ہے"۔ مگر کروچے اس بات کو دوسری دلیل کے تحت تسلیم کرتا ہے۔ کروچے کا خیال ہے کہ "خارجی فنکارانہ عمل" کے دوران فنکار اپنے مخصوص دائرے سے نکل کر عملی اور سماجی دائرے میں چلا جاتا ہے۔ یہاں مواد اخلاقیات سماجیات اور اقتصادیات کا تابع ہوتا ہے۔ کروچے کے خیال میں "خارجی فنکارانہ عمل" کے لیے موضوع کے انتخاب کو زندگی کے اقتصادی حالات اور اخلاقی اقدار متعین کرتی ہیں۔ اس لئے خارجی فنکارانہ عمل کے بارے میں یہ سوچنا صحیح ہے کہ وہ کتنا دلکش ہے یا اس کی تعلیمی یا اخلاقی قدر و قیمت کیا ہے؟ یا وہ اربابِ ذوق میں کتنا مقبول ہے؟ کروچے اپنے نقطۂ نظر کے تحت فن کے خارجی عمل کو خالص فنکارانہ عمل نہیں سمجھتا بلکہ "اخلاقی معاملہ" سمجھتا ہے اور اس منزل میں وہ فنکار کی آزادی سے بھی انکار کر دیتا ہے۔ یہ عجیب و غریب منطق ہے۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ فنکار جس چیز کو پسند کرتا ہے اس کو دیکھ سکتا ہے مگر زبان سے پسندیدگی کا اظہار نہیں کر سکتا۔ وہ جب اپنی مخصوص اصطلاحِ فن میں ایک ایسے عمل کو فن مانتا ہے جس کو ہم فن تسلیم نہیں کرتے تو فنکار کی آزادی کو بھی اس ذہنی عمل سے متعلق کر دیتا ہے اور جب اس وجدانی اور داخلی عمل کو فنکار خارجی وجود عطا

کرتا ہے تو کروچے کے نزدیک وہ آزادی سے محروم ہو جاتا ہے۔

تاریخ و تہذیب کے ہر دور میں فنکاروں اور نقادوں نے تسلیم کیا ہے کہ فن کا اثر انسانوں پر ہوتا ہے اور وہ یہ بھی اعلان کر چکے ہیں کہ فن کا کام انسانوں کو انبساط عطا کرنا ہدایت دینا اور انھیں مائل بہ عمل کرنا ہے۔ پہلے فنکار سے لے کر موجودہ دور کے فنکاروں تک اس روایت کا تسلسل عہد بہ عہد ملتا ہے کہ فنکار اپنے فن کو دنیا کے سامنے پرکھ کے لئے پیش کرتے رہے ہیں۔ کسی کا خیال ہے کہ فنکار بے ساختگی سے لکھتا ہے اور کوئی اس کو درد اور تکلیف دہ محنت کا عمل قرار دیتا ہے۔ بعض لوگ فن کو شعور کا پابند سمجھتے ہیں اور بعض لوگ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ فن روح کا عطیہ ہے۔ فن کو چاہے کسی نے پیغام یا الہام کہا ہو اس کو تاریخ کی دستاویز بنایا ہو مگر ہر دور میں اس کو تنقید کے لئے پیش کیا جاتا رہا ہے اور خارجی تخلیقات کو ہی فن تسلیم کیا گیا ہے۔

کروچے کے نظریۂ اظہار میں ترسیل کی معمولی سی گنجائش ہے۔ وہ یہ تسلیم نہیں کرتا کہ ترسیل کا ذریعہ پیدا کرنا بھی فنکار کے فرائض کا حصہ ہے (یعنی وہ ترسیل کا قائل ہے مگر اس کے لئے کسی میڈیم کا قائل نہیں) کروچے کا فنکار دنیا کی ہر چیز سے بے خبر ہو کر صرف اپنے وجدان میں کھو جاتا ہے۔ کروچے کے خیال میں فنکار اپنی داخلی بصیرت کو خارجیت میں پیش کرنے کا نقشہ ہی اس وقت بناتا ہے جس وقت وہ اپنی "جمالیاتی فطرت" کو خیرباد کہہ دیتا ہے اور خود کو ایک "غیر جمالیاتی" یا "عملی ارادہ" کے سپرد کر دیتا ہے۔ دوسرے تمام فنکار یہ تسلیم کرتے ہیں کہ فنکار کے تخلیقی ہیجان میں "ترسیل کی خواہش" بھی شامل ہوتی ہے مگر کروچے ترسیل اور ترسیل کی خواہش دونوں چیزوں سے انکار کرتا ہے۔ کروچے کا شاعر کوئی زبان نہیں بولتا اگر وہ کچھ بولتا ہے تو صرف خاموش "خود کلامی" کرتا ہے۔

فن کے اصطلاحی مفہوم میں زبان بلکہ "قابلِ فہم زبان" ایک لازمی عنصر کی حیثیت سے شامل ہوتی ہے۔ زبان کی خارجی حقیقت ہی فنکار اور قاری کے درمیان صرف تنہا "واسطۂ درمیانی" ہے۔ اس واسطۂ اظہار پر زور دیتے ہوئے دانتے کہتا ہے کہ "شاعری اور اس کی موزوں زبان واضح اور تکلیف دہ عمل ہے۔" آخر کیا وجہ ہے کہ بہت سے فنکار اپنے میڈیم کو سرکش اور سخت محسوس کرتے ہیں اور وہ فنکاروں سے مزاحمت کرتا ہے اور انھیں اس کو رام کرنے اور قابو میں لانے کے لئے ایک زبردست تخلیقی ذہن کی ضرورت ہوتی ہے اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ شاعر کو مادہ میں خیال

کی تجسیم کرنی پڑتی ہے اور مردہ میڈیم کو جیتی جاگتی روح کی شکل اختیار کرنی پڑتی ہے۔ ہے فیس ٹس جس سونے پر کام کرتا تھا وہ سونا اس کے ریاض کی وجہ سے اس کے ہاتھوں میں مٹی کی طرح موم ہوجاتا تھا اور اس کے فنکارانہ ذہن کے مطابق ڈھلنے لگتا تھا۔ ہومر کے بقول یہ اس کی فنکارانہ صناعی کا معجزہ تھا۔

اگرچہ کروچے اس حقیقت سے انکار کرتا ہے کہ خیال کی خارجی صورت گری الفاظ کرتے ہیں مگر اس امر کی کافی شہادتیں موجود ہیں۔ شاعری میں لفظ کی حیثیت محض ترسیلی نہیں ہوتی بلکہ وہ جذباتی اور تخیلی مفہوم کا عکاس ہوتا ہے اور فنی معنویت کا مظہر بھی ہوتا ہے اسی لئے میکس مولر نے کہا تھا کہ لفظ خیال ہے اور خیال لفظ۔ دراصل ہر فن کا اپنا مخصوص ذریعۂ اظہار ہے۔ رقص کا ذریعۂ اظہار خطوط و حرکاتِ جسم، موسیقی میں آواز کا زیر و بم، مصوری میں نقش و رنگ، بت گری میں سنگ اور شاعری میں الفاظ ذریعۂ اظہار ہیں۔ ہر ایک فن کے مخصوص تقاضے ہوتے ہیں اور اس کے میڈیم کے اپنے حدود اور امکانات ہوتے ہیں۔ فنکار اپنے فن اور اس کے میڈیم کی نسبت سے موضوع کے انھیں پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے جن کا اظہار اپنے میڈیم کے ذریعہ ممکن ہوتا ہے۔ شاعر موضوع کے انھیں پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے جن کا اظہار الفاظ میں کر سکتا ہے۔ مصور دوسرے پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے۔ جن سے اسے دلچسپی ہوتی ہے۔

کسی موضوع کے بہت سے پہلوؤں میں سے ایک کا انتخاب اور فن کی مناسبت سے ذریعۂ اظہار کا انتخاب مفید بھی ہے اور مضر بھی۔ ایک طرف شاعر وہ فنکار ہے جس کی بصیرت اس کے ذریعۂ اظہار کی حدود میں سرگرم کار رہتی ہے اور غیر ضروری چیزوں کی خلل اندازی سے بچ جاتی ہے دوسری طرف اس کا دائرۂ عمل محدود ہوتا ہے۔ وہ تکنیکی نیز روایتی پابندیوں کا اسیر ہو جاتا ہے۔ اس کے فن میں جمالیاتی کیفیت کی کمی کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔ شاعر کی کامیابی صرف جمالیاتی اظہار پر ہی منحصر نہیں بلکہ ذریعۂ اظہار کے تخلیقی اور فنکارانہ استعمال پر بھی منحصر ہے۔ شعری تجربہ کی صورت گری کے دو بہت نمایاں طریقے ہیں۔ ایک یہ کہ دوسرے بہت سے غیر تخلیقی کاموں کی طرح اپنے خیال و فکر کو الفاظ کا جامہ پہنا دیا جائے۔ اور بحر و وزن کے ساتھ قافیہ پیمائی کی جائے۔ یہ شاعری کا غیر تخلیقی رویہ ہے۔ دوسرا یہ کہ ذہن کو تخلیقی تحریک کی لہروں پر بہنے دیا جائے اور تخلیقی عمل کے

دوران ہی لفظ و معنی کو ایک دوسرے میں تحلیل ہونے دیا جائے یہ خالص شاعرانہ اور تخلیقی رویہ ہے۔

تخلیقی عمل کے دوران الفاظ اور خیال کس طرح ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک نئی اکائی کی صورت میں نمودار ہوتے ہیں اور ذہن کس طرح خودکاری اور خود نموئی کرتا ہے اس پر سوسین لینگر نے جامع بحث کی ہے۔ اس کا خیال ہے :

" لفظ اور تصور ابتدائی دور میں مل جل کر پرورش پاتے ہیں یہاں تک کہ بعد میں انھیں ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے "[۵۶]

اس لئے شعری تجربہ پر گفتگو کرتے ہوئے الفاظ کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے اور الفاظ کو شعری تجربہ کی خارجی صورت " کی حیثیت سے دیکھنا چاہیئے۔ یہیں سے یہ نکتہ واضح ہونے لگتا ہے کہ شعری ہیئت محض خارجی نہیں ہوتی بلکہ اس کی جڑیں شعری تجربہ میں پیوست ہوتی ہیں۔ سوسین لینگر نے ذہن کے علامت سازی کے عمل پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ذہن کا کام حسّی تجربات کو علامتوں میں تبدیل کرنا ہے۔ اس کے خیال میں دماغ خودرو تصورات کا سرچشمہ ہے۔ وہ ذہن کے علامت سازی کے عمل کو ذہن کا بنیادی تقاضا قرار دیتی ہے۔ یہ تقاضا بھی بہت سے فطری تقاضوں میں سے ایک ہے۔ علامت سازی کا عمل ذہن میں خود بخود ہوتا رہتا ہے۔ ذہن کی خودکاری اس عمل کو جاری رکھتی ہے۔ بعض اوقات یہ عمل شعوری اور بعض اوقات غیر شعوری ہوتا ہے۔ سوسین لینگر کا خیال ہے کہ علامت سازی کا عمل استدلال سے پہلے ہوتا ہے، تعقل سے پہلے نہیں۔ یہ انسانی تعقل کا نقطۂ آغاز ہے۔ دماغ محض ایک سوئچ بورڈ نہیں جو ایک لہر کو محفوظ کر کے جوں کا توں دوسری طرف بھیج دیتا ہے بلکہ یہ بہت بڑا ایک ایسا آلہ ہے جو ایک لہر سے دوسری بہت سی طاقتور لہریں پیدا کر دیتا ہے۔ تجربے کی وہ لہریں جو ذہن سے ہو کر گذرتی ہیں ان کی نوعیت اور کیفیت یکسر بدل جاتی ہے۔ مگر یہ تبدیلی حواس کے ذریعہ نہیں ہوتی جن کی بدولت ادراک حاصل ہوتا ہے۔ بلکہ یہ تبدیلی اس طرح رونما ہوتی ہے کہ تجربے کی لہر کے داخل ہوتے ہی

---

۵۶ فلسفے کا نیا آہنگ از بشیر احمد ڈار ۱۹۶۲ لاہور ص ۲۰۰

اس کو علامتوں کے دھارے میں جذب کر لیا جاتا ہے۔ اس کے بعد سوسین لینگر لکھتی ہیں کہ علامت کی مدد سے کسی چیز کو ذہن کی گرفت میں لانے کا عمل بہت پرانا ہے اور زبان کی نشوونما اسی عمل کی بنیاد پر ہوتی ہے۔ لفظ کی مدد سے ہر شے تجربے میں محفوظ ہو جاتی ہے۔ اور حافظے کا مرکز یا حاضر تصور بن جاتی ہے۔ دوسرے تاثرات یا ارتسامات خود بخود اس حاضر تصور کے گرد جمع ہو جاتے ہیں۔ اور جب کبھی اس شئے کا نام لیا جاتا ہے، تو وہ تلازمات کے باعث حافظے میں خود بخود ابھر آتے ہیں، جو اس شے یا شخص سے وابستہ ہوتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ علامت سازی کے رجحان کی اولین نشانی وہ احساسِ معنویت ہے جو چیزوں، صورتوں یا آوازوں سے وابستہ ہوتا ہے۔ یعنی وہ مبہم سی جذباتی کیفیت جو کسی چیز کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے اس وقت دماغ میں علامتیں بننی شروع ہو جاتی ہیں اور ذہن میں ایک سنسنی سی پیدا ہو جاتی ہے[۴۹]۔ اس مقام پر اسٹیفن اسپینڈر نے لکھا ہے:

> "میرا تخلیقی تحریک کا واقعی یہ تجربہ ہے کہ وہ کوئی ایک لفظ، ٹکڑا، ترکیب یا مصرع ہوتا ہے۔ کبھی کبھی یہ ایک ایسی چیز ہوتی ہے جو اس سے بھی زیادہ دھندلی ہوتی ہے۔ مثلاً خیال کا ایک دھندلا سا بادل جس کو میں صرف محسوس کرتا ہوں کہ اس کو لفظوں کی بوچھار میں مجتمع کرنا چاہیے۔ اس بنیادی لفظ، ترکیب، مصرع کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ اپنی طرف متوجہ بھی کرتا ہے اور یہ ذہن میں متحرک طور پر واقع ہوتا ہے۔ اس میں زندگی کے آثار ہوتے ہیں، جراثیمی اور مردانہ صفات ہوتی ہیں۔ اس کی حیثیت ایک ایسے مرکز کی سی ہوتی ہے جس کو اپنی ابتدا اور انتہا کی ضرورت ہوتی ہے اور یہ مخصوص سمتوں میں ہیجان خیزی کرتا ہے"[۵۰]

سوسین لینگر نے علامت سازی کے عمل کو ذہن کا بنیادی عمل قرار دیا تھا اس کو اسپینڈر نے

---

[۴۹] ایضاً ص ۷۰، ۱۰۷، ۲۱۲۔

[۵۰] دی میکنگ آف پوئم ۱۹۵۷ لندن ص ۵۳

ن میں کسی لفظ ترکیب یا مصرع کا نزول قرار دیا تھا۔ شعری تجربہ میں یہ وہ مقام ہے
کسی جذبہ کی کوئی نمایاں خصوصیت مرکزی مقام حاصل کرلیتی ہے اور دوسری خصوصیات
کی تشکیل و تزئین میں صرف ہو جاتی ہیں۔ اسپینڈر نے لفظوں کی بوچھار کی ترکیب
تعمال کر کے اس امر کی طرف واضح اشارہ کیا ہے کہ ذہن شعری تجربوں کو کتنی شدت
لدستی اور تیزی سے لسانیاتی عمل میں تبدیل کرتا ہے اس کی مزید تشریح کرتے ہوئے
نے لکھا ہے

"جب میں نیم بیدار یا نیم خوابیدہ حالت میں ہوتا ہوں تو مجھے الفاظ
کا شعور ہوتا ہے جو میرے ذہن سے گزرتے ہیں۔ اس عالم میں وہ معنی
نہیں رکھتے۔ مگر آواز ضرور رکھتے ہیں۔ اور یہ آواز جذبات کی آواز
ہوتی ہے۔ یا اس شاعری کی آواز ہوتی ہے جس کو میں بخوبی جانتا ہوں۔
پھر جب میں لکھتا ہوں تو الفاظ کی وہ موسیقی مجھے الفاظ سے دور
لے جاتی ہے جس موسیقی کو میں الفاظ کی شکل عطا کرنے کی کوشش
کرتا ہوں۔ اس عالم میں ایک آہنگ اور الفاظ کے رقص سے آگاہ
ہوتا ہوں"[۹]

اسپینڈر نے تخلیقی تحریک کی کیفیت کا بیان کرتے ہوئے شعری تجربہ کے لسانیاتی پیکر
یار کرنے کے عمل کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے اور تخلیقی عمل میں شعری تجربہ اور الفاظ کے
دوسرے میں تحلیل ہونے کو شعوری طور پر محسوس کیا ہے۔ تخلیقی عمل میں شعری تجربہ علامت
ورت اختیار کرتا ہے۔ علامتیں پیکر بن جاتی ہیں۔ کیونکہ علامتی عمل کا بہترین ثبوت یہ ہے کہ
میں استعارہ بننے کا رجحان ہوتا ہے۔ ان میں صرف یہی صلاحیت نہیں ہوتی کہ وہ ان اشیاء
تعین طور پر ظاہر کر سکیں۔ جن کو ہمارے حسی تجربات نے خیال کے تلازمات کی بنیاد پر اخذ
ہے۔ بلکہ ان محسوس اشیاء کو ظاہر کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں، جو حقیقی اشیاء کے ساتھ

---

۹ ایضاً ص ۶۰۔

منطقی مشابہت رکھتے ہیں۔ اس طرح حسّی تجربات علامت، علامت پیکر اور پیکر استعارہ
بن جاتے ہیں۔ ذہنی خاکے اور پیکر تو خیر داخلی اور خالص مجرد چیزیں تھیں لیکن استعارہ تو ایک خارجی
نیز لسانیاتی چیز ہے جس کو "مفہوم اور شاعری کے درمیان تعلق کا بہت نمایاں نقطہ کہا گیا۔
خیال اور لفظ کی وحدت اور اس کی نشو و نما پر ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے اس طرح اظہار
کیا ہے

"شاعرانہ وجدان جب پیرایۂ بیان اختیار کرتا ہے تو اس کا اظہار مفرد
الفاظ کی شکل میں نہیں بلکہ ترکیب نحوی کی صورت میں ہوتا ہے۔ اس
لئے زبان کی اساس جملے اور فقرے ہیں نہ کہ الفاظ۔ مفرد لفظ صرف
جملے کی توسیع کرتا ہے، اور پورے جملے میں اس کا مفہوم دوسرے الفاظ
سے مل کر بنتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں شاعر کا لسانیاتی عمل، ترکیب
نحوی کی سطح پر ہوتا ہے نہ کہ الفاظ کی سطح پر۔ جملے کی سطح پر ہونے کی
وجہ سے ہیئت اور وزن کی تمام شکلیں ابھرتی ہیں" [۱۱]

اس طرح شعری تجربہ جمالیاتی عمل سے لسانیاتی عمل تک پھیلا ہوا ہے۔ شعری تجربہ
پہلو ہیں ایک اس کا تجریدی داخلی یا جمالیاتی پہلو، دوسرا اس کا غیر تجریدی خارجی اور لسانیاتی
ہے۔ اچھی شاعری انھیں دونوں پہلوؤں کے ایک دوسرے میں تحلیل ہونے سے وجود پذیر
زبان شعری تجربہ کے اولین لمحہ سے نہ صرف یہ کہ وابستہ ہوتی ہے، بلکہ اس کے بطن سے
ہوتی ہے۔ اس لئے شعری زبان تکنیک اسلوب اور ہیئت کو محض خارجی قرار دینا صحیح
اور کروچے کا نظریۂ اظہار بھی نیم حقیقت ہے جس میں لسانیاتی عمل کو دائرۂ فن سے خارج
گیا ہے۔ اس طرح کی غلط فہمی شعری تجربے کے مختلف مدارج کو نہ سمجھنے سے پیدا ہوتی ہے
یہ ہے کہ شعری زبان تکنیک اسلوب اور ہیئت کی ہر تبدیلی شعری تجربے سے وابستہ ہوتی

---

[۱۰] اووِن بارفیلڈ: پوئیٹک ڈکشن ۱۹۵۱ لندن ص ۶۳

[۱۱] شعر و زبان ۱۹۶۶ حیدرآباد ص ۲

تبدیلیاں محض فیشن اور فارمولے کے تحت کی جاتی ہیں ان کی کوئی قیمت نہیں ہوتی۔

تجربوں کے دیگر اسباب

شعری تجربہ پر گفتگو ہو چکی ہے ۔اس کے علاوہ کچھ اور اسباب بھی ہیں جو فنکاروں کو
کے تجربوں پر مجبور کرتے ہیں۔ ان اسباب میں خوب سے خوب تر کی تلاش ، نئے اسالیب
، شعور کی ترقی، مخاطب کی تبدیلی ، نئے رجحانات اور نئے مسائل و معاملات وغیرہ ہیں۔
ہر ذہین اور با شعور فنکار فطرتاً روایت شکن ہوتا ہے اس کی یہ صلاحیت اس کو آنکھیں
اور اپنے گرد و پیش کو دیکھنے پر آمادہ کرتی ہے اور بیکار چیزوں سے انحراف اور نئی چیزوں
کی پر مجبور کرتی ہے ۔اس طرح وہ ایک مہم جو اور باغی کی حیثیت سے سفر شروع کرتا ہے
ب وہ اس نئی دنیا سے لوٹتا ہے تو نئی زبان نئے اشارے نئے افکار نئے خیالات ایک
اور ایک نئی ترتیب لے کر آتا ہے ۔ماضی سے حال تک پھیلے ہوئے سنہرے جال میں وہ
نئے تانوں باوں کا اضافہ کرتا ہے اور یہ جال حال سے مستقبل کی طرف بڑھتا چلا
ہے"[۱۲] ماضی حال اور مستقبل کا یہ ربط اور تسلسل روایت اور بغاوت کا یہی رشتہ
نے خوب تر کی یہی تلاش شعر و ادب میں تجربوں کا سبب بن جاتی ہے ۔
ہر دور اپنے ساتھ نئے موضوعات لاتا ہے ۔نئے موضوعات نئی زبان اور نئی ہیئت
لبہ کرتے ہیں ۔موضوعات سے مراد صرف ایک چیز یا ایک شے نہیں ہوتی ۔کوئی
سانحہ نہیں ہوتا ۔کوئی معاملہ یا مسئلہ نہیں ہوتا، بلکہ موضوع سے مراد تو یہ ہوتی ہے کہ
فنکار ان سب کو کس نظر سے دیکھتا ہے اور ان کے بارے میں کیا سوچتا ہے ۔اس کے
تصورات افکار و نظریات ان سب کے بارے میں کیا ہوتے ہیں ۔اس طرح دیکھا جائے
عات میں بڑی وسعت پیدا ہو جاتی ہے[۱۳] ۔اس طرح موضوعات میں نہ صرف نئے دور کے

ابو اللیث صدیقی : تجربے اور روایات لکھنؤ ص ۸، ۹
ڈاکٹر عبادت بریلوی جدید شاعری ۱۹۶۱ کراچی ص ۵۱

موضوعات مسائل، معاملات اور حالات ہوتے ہیں۔ ان کی طرف فنکار کا رویہ بھی شامل ہے
اس کے طرز فکر و احساس کو بھی شامل کیا جاتا ہے۔ میرے خیال میں موضوعات اور شاعر کا طر
احساس دو الگ چیزیں ہیں اس میں شک نہیں کہ ایک ہی موضوع پر مختلف فنکاروں کے
الگ طرز فکر و احساس سے فن کی داخلی اور خارجی سطحوں پر تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ مگر ان دو
کو قطعاً ایک نہیں سمجھا جا سکتا۔ یہ ٹھیک ہے کہ خارجی دنیا کے تجربات فنکار کے جذبات
تحریک پیدا کرتے ہیں اور اس کے تخیل کو بیدار کرتے ہیں، مگر اس کے فکر و تخیل کی بیداری
خارجی تجربات کو ایک قرار نہیں دیا جا سکتا۔ پھر اس کے نقطۂ نظر، رویہ، رجحان یا طرزِ فکر و احس
کو موضوعات کا نعم البدل کس طرح قرار دیا جا سکتا ہے۔ دراصل شعری ہیئتوں میں تبدیلی موض
کے بدلنے سے بھی پیدا ہوتی ہے اور فنکار کے نئے طرزِ فکر و احساس سے بھی پیدا ہوتی ہے۔ اگ
موضوع نیا ہے مگر طرزِ احساس نیا نہیں ہے۔ یا طرزِ احساس نیا ہے مگر موضوع نیا نہیں ہے تو
بڑی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی اگر موضوع اور طرزِ فکر و احساس دونوں نئے ہوں تو بڑی تبدیلی
دیتے ہیں۔

سماجی تبدیلیاں سماج کے مظاہر کی تبدیلیاں بن جاتی ہیں۔ چنانچہ جب تک
زندگی میں تبدیلی نہیں ہوتی، شاعری کے تپتے دشت و صحرا کا علم بھی نہیں ہوتا۔ اور یہ تب
اس وقت تک ظہور پذیر نہیں ہوتیں، جب تک کسی اہم واقعے یا حادثے سے زندگی کے آہ
سمندر میں طوفان پیدا نہ ہو جائے۔ اور جس کے نتیجے میں مروجہ اقدار، تصورات اور افکار خس و خ
کی طرح نہ بہہ جائیں۔ اس لئے جب بھی سماجی زندگی کسی انقلاب سے دوچار ہوتی ہے، ذہ
میں بھی انقلاب آیا ہے۔ ادب، تاریخ، فلسفہ، منطق، مذہب سب میں تغیرات شروع ہو
۱۸۵۷ء ہماری تاریخ میں ایک ایسا ہی حادثہ ہے جس نے ٹھہری ہوئی زندگی کا رخ بدلا
کے ہنگامہ پر ارباب وطن نے تین طرح کے ردعمل کا اظہار کیا۔ ایک وہ گروہ تھا جو مغربی
اور برطانوی حکومت سے شکست قبول کر کے اس کی تقلید پر مجبور ہو گیا تھا۔ دوسرا گروہ
تبدیلی کے ہر مفید اور مضر اثر سے ڈرتا اور چونکتا تھا۔ تیسرا گروہ مشرق و مغرب کے در
مفاہمت پر آمادہ تھا اس لئے اس واقعہ نے ہمارے سماج میں، غور و فکر اور عزم و عمل

لہر پیدا کر دی۔ یہ لہر ادب میں بھی تبدیلیوں کا سبب بنی ہے۔ یہ تبدیلیاں رجحانات کی صورت میں نمودار ہوئیں، اور رجحانات کی بدولت فن کی داخلی اور خارجی سطحوں پر تبدیلی کا عمل شروع ہوا ۱۸۵۷ء سے آج تک کے تمام رجحانات پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہر رجحان نے شاعری کے دائرہ میں کسی نہ کسی قسم کی تبدیلی اور تجربے کو فروغ دیا ہے۔ عشق کے روایتی تصور میں تبدیلی کا رجحان غزل میں حقیقت پسندی کا رجحان، عشق کے ارضی و جسمانی تصور کا رجحان،

......، اجتماعی اور سماجی شعور کا رجحان، وطن پرستی کا رجحان، سیاسی رجحان، اشتراکی رجحان، اصلاح کا رجحان، علامت نگاری کا رجحان، انقلاب پسندی کا رجحان، نئی دنیا کی تشکیل کا رجحان روحانی رجحان، داخلیت کا رجحان، خارجیت کا رجحان اور فسادات کے خلاف عالمگیر انسانیت کا رجحان، جنسی و جسمانی نیز مناظرِ فطرت کی عکاسی کا رجحان، فراریت کا رجحان، طنز و مزاح کا رجحان، پیروڈی کا رجحان اور تجرباتی رجحان وغیرہ ایسے رجحانات ہیں جو اردو شاعری کی شریانوں میں خون بن کر دوڑتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اور جنھوں نے شاعری کو داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر تبدیلی اور تجربوں سے روشناس کیا ہے۔ ان رجحانات میں سب سے اہم رجحان تو ہیئت کے تجربوں کا ہے جو ۱۸۵۷ء سے اب تک کسی نہ کسی صورت میں جاری ہے۔ بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا ارتقا ہو رہا ہے۔ آج اردو شاعری پابند نظم سے آزاد نظم تک اور آزاد نظم سے نثری شاعری تک پہنچ چکی ہے۔

حال ماضی سے زیادہ اس مفہوم میں ترقی یافتہ ہوتا ہے کہ اس کے پاس ماضی سے زیادہ تجربات اور آگہی کی متاعِ گراں مایہ ہوتی ہے۔ سماج میں عمل اور ردِ عمل کے طویل سلسلے سے نئے انقلاب آتے رہتے ہیں۔ نئے انقلاب نئے مسائل کو پیدا کرتے ہیں، اور ان کو حل کرنے کے لئے نئے طریقوں، ضابطوں اور ذہنی رویوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس طرح آج کا شعور کل سے زیادہ بہتر اور ترقی یافتہ ہوتا ہے۔ زندگی اور تہذیب کے دوسرے مظاہر کی طرح ادب میں بھی شعور کی کارفرمائی سے نئی جلوہ گری ہوتی ہے۔ ایک خیال سے سو خیال نکلتے ہیں نئی نئی صورتیں پیدا کرتے اور نئے نئے مرکبات میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ادب و شعر کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔ پرانے سرمایہ پر تنقیدی نظر ڈالی جاتی ہے۔ اور نئے امکانات کی تلاش ہوتی ہے۔ نئے شعور کی بدولت بہت سی

ایسی تحریکیں اور رجحانات اسالیب اور ہیئتیں وجود میں آتی ہیں جو اس سے پہلے کسی خاص ادب کا حصہ نہیں ہوئی تھیں اردو شاعری میں بھی نئے شعور کی جلوہ گری سے شاعری کی داخلی اور خارجی سطح پر تجربوں اور تبدیلیوں کا آغاز ہوا ہے۔ اگر اردو شاعری کے ارتقا کی تاریخ کو غور سے دیکھا جائے تو وہ ایک مسلسل عمل کی صورت میں مائل بہ ارتقا نظر آتی ہے۔ اردو شاعری کا یہ ارتقا شعور کے ارتقا سے وابستہ ہے۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے ادبی روایت کا ورثہ زیادہ تر تصوف، تعشق اور خمریات تک محدود رکھا۔ مگر اس کے بعد اس میں بہت سے فلسفیانہ اور مفکرانہ عناصر کا اضافہ ہوا پرانی روایتوں کی توسیع ہوئی، اور نئی روایتوں نے جنم لیا۔ اور نفسیات، معاشیات اور دوسرے نظریوں کی آمیزش سے اس میں لچک اور وسعت پیدا ہوئی۔ اور بے شمار داخلی اور خارجی تبدیلیوں کا آغاز ہوا۔ اور یہ سلسلہ برابر جاری ہے۔ جب تک شعور مائل بہ ارتقا رہے گا شعری ہیئت کا بھی ارتقا ہوتا رہے گا ور یہ ارتقا صرف تبدیلی اور تجربہ کی صورت میں ہی ممکن ہوتا ہے۔ شعور کے ارتقا کے ساتھ فن کو ترقی دینے کی خواہش، نکھر نکلنے کا شوق اور نئے اسالیب کی تلاش کے رجحان کو جنم دیتا ہے۔ یہ سارے رجحانات ہیئت، تکنیک اسلوب اور شعری زبان میں تبدیلی پیدا کرتے ہیں۔

جس طرح فن پر موضوع، مواد، مقصد، ماحول، میڈیم کا اثر ہوتا ہے اور یہ عناصر ہیئت میں تبدیلی یا توسیع پیدا کرتے ہیں اسی طرح مخاطب بھی بہت سی تبدیلیوں کا سبب بن جاتا ہے۔ فنکار کے سامنے جس طرح کے سامعین ہوتے ہیں وہ انھیں کے واسطے لکھتا ہے۔ ترسیل کی خواہش اور سامعین کے وجود کا احساس فنکار کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنے تجربات و خیالات کو ایسی زبان اور ایسے طرز بیان میں ادا کرے جس سے وہ مخاطب کے دل میں اتر جائے۔

اس کے علاوہ ایک سبب فیشن اور فارمولا بھی ہے۔ یعنی لوگ دوسروں کی دیکھا دیکھی تجربات شروع کرتے ہیں مگر وہ نقلی اور جعلی ہوتے ہیں ان کی جڑیں شعری تجربہ میں پیوست نہیں ہوتیں اس لئے ان کی حیثیت خالی خول کی ہوتی ہے۔ کیونکہ شعری تجربہ کسی خارجی سانچہ کو قبول نہیں کرتا۔ لیکن عالمگیر تحریکوں سے وابستہ ہو کر تجربات کرنے میں کسی حد تک جان ہوتی ہے۔ اور وہ شاعر کی شخصیت کا ایک حصہ بھی بن جاتے ہیں۔ اردو شعراء نے عالمگیر ادبی

تحریکات کا اثر قبول کیا ہے اور تحریکوں کے زیر اثر تجربات کئے ہیں. حالیؔ سے تاحال یہ سلسلہ جاری ہے۔

اس بحث کا حاصل یہ ہے کہ کسی تخلیق میں تجربے اور تبدیلی کا ظہور محض ایک سطح پر نہیں ہوتا. شعری زبان، تکنیک، اسلوب اور ہیئت کی سطح پر ہوتا ہے۔ تجربے اور تبدیلیوں کے بہت سے اسباب ہیں مگر ہیئت کا ہر تجربہ شعری تجربوں کے بطن سے نمودار ہوتا ہے اگر اس عمل سے نہیں گزرتا تو وہ اصلی شعری تجربہ نہیں ہوتا۔

شعری ہیئت کے تجربوں کا آغاز

(۱۸۵۷ء کے بعد)

۱۸۵۷ء ہندوستان کی تاریخ و تہذیب میں ایک ایسی منزل ہے جس کی طرف تاریخ مدت سے بڑھ رہی تھی۔ تاریخ کی روشنی میں اس کے اسباب و محرکات پر نظر ڈالنے سے بہت سے سیاسی سماجی، مذہبی اور اقتصادی حالات دست و گریباں دکھائی دیتے ہیں۔ اور متضاد عمل و ردعمل کا ایک طویل سلسلہ نظر آتا ہے۔ جو ماضی کی دھوپ چھاؤں میں دور تک چلا گیا ہے۔

۱۸۵۷ء میں ملک پر انگریزوں کا باقاعدہ تسلط ہو گیا تھا وہ اپنے ساتھ بہت سی نحوستوں کے علاوہ کچھ برکتیں بھی لائے تھے۔ ان میں نئے علوم و فنون کی برکت سرفہرست ہے۔ انگریزوں نے ہندوستان کی سرزمین پر قدم رکھتے ہی مختلف مقامات پر اپنی تجارتی کوٹھیاں اور انگریزی کے مدرسے قائم کر لئے تھے۔ ایک طرف عیسائی مبلغین اپنا کام کر رہے تھے اور دوسری طرف انگریزوں کے قائم کئے ہوئے مدرسوں میں انگریزی تعلیم کا انتظام تھا۔ جن کے ذریعہ مغربی افکار پھیل رہے تھے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد انگریزوں نے انگریزی تعلیم و تہذیب اور نئے مغربی افکار کی اشاعت

پر خصوصی توجہ دینی شروع کی اور ملک میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک انگریزی زبان کے درس و تدریس کا سلسلہ شروع کر دیا۔

۱۸۵۷ء میں سیاسی طور پر شکست کھانے کے بعد، قوم نفسیاتی طور پر الجھن کا شکار ہو گئی تھی اُس دور کے دانش وروں کے پاس ایسے پیمانے نہ تھے، جن سے وہ حالات کا تجزیہ کرتے اور گرتی ہوئی حالت کو سنبھالتے۔ ان کی ذہنی اور جذباتی شکست خوردگی نے انھیں اور بھی بیکار کر رکھا تھا اس عالم میں ان کے سامنے دو راستے تھے ایک قدامت سے چمٹے رہنے کا اور دوسرا نئے حالات کو سمجھ کر ان سے استفادہ کرنے کا، یعنی جدت کا۔ جو ذہنی افلاس کا شکار اور جذباتی طور پر زیادہ مجروح تھے، وہ قدامت پرستی میں عافیت سمجھتے تھے اور ہر نئی چیز سے جھجکتے اور بچتے تھے۔ وہ روایت کی زلفوں کے اسیر ہو کر زندگی کے دھارے سے الگ ہو گئے تھے۔ اور جن لوگوں نے نئے حالات کو سمجھ کر نئی روشنی سے استفادہ کرنے کا تہیہ کر لیا تھا وہ سرسید کے ساتھ ہو گئے تھے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد کی تاریخ ادب و تہذیب کی ہر سطح پر اسی قدامت و جدت کی آویزش کی تاریخ ہے۔ سرسید اور ان کے رفقا نے قدیم و جدید کے امتزاج اور نئی روشنی سے استفادہ پر زور دیا۔ انھوں نے جذبات پر عقل، روایت پر جدت، جمود پر حرکت کو فوقیت دی اور ایک ایسے مکتبۂ فکر کو فروغ دیا جس میں عقلیت، حقیقت نگاری، اجتماعیت، نیچر، آزادیٔ رائے، تہذیب اور مادی ترقی کو خصوصی اہمیت حاصل تھی۔

نئے حالات اور سرسید تحریک کے طرزِ فکر و عمل نے شعراء کو بھی متاثر کیا۔ کرنل ہالرائڈ کی سرپرستی میں محمد حسین آزاد اور ان کے رفقا نے جدید شاعری کا اعلان نامہ پڑھا جس سے ایک طرف تقلید سے بیزاری کے رجحان اور دوسری طرف جدید افکار و اسالیب کو اپنانے کے رجحان کو تقویت ملی، انگریزوں کی صحبت، انگریزی شاعری اور نثری تصانیف کے تراجم اور مغربی افکار و خیالات کے فروغ سے اردو شاعروں پر نئے دشت و صحرا کا دروازہ کھلا۔ نئی ہوائیں آئیں اور ذہنی افق وسیع ہوا۔ یہ اثرات سماج کے دوسرے مظاہر کے ساتھ ادب و شاعری میں بھی دور تک نفوذ کرتے گئے۔ نتیجتاً شاعری کے دائرہ میں بھی، دو سطحوں پر تبدیلیاں رونما ہوئیں ایک جدید ہیئتوں اور نئی روایتوں کی شکل میں، اور دوسرے قدیم اصناف میں نئے تجربوں کی صورت میں۔ پہلی

سطح پر صوتی قوافی، مصرع کا نیا تصور، اوزان کا تنوع، اسٹینزا فارم کے تحت بندوں کی نئی تشکیل نظمِ معرّا، نیا تصورِ نظم، اور دیگر اثرات نمایاں ہیں۔ دوسری سطح پر مثنوی، مرثیہ، رباعی اور غزل وغیرہ میں نئی ترتیب و تنظیم کی جھلک ملتی ہے۔ سطورِ ذیل میں انھیں تبدیلیوں اور تجربوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔

صوتی قوافی

اردو میں قافیہ کے متعین اصول ہیں۔ ان کی پابندی ہر مقفیٰ ہیئت میں کی جاتی ہے۔ ان اصولوں سے انحراف کو عیب سمجھا جاتا ہے۔ قافیہ کی بنیاد حرفِ روی پر ہے۔ قافیہ کا نظام اردو میں اتنا سخت ہے کہ اس سے سرِ مو تجاوز کرنے سے عیوبِ قافیہ پیدا ہو جاتے ہیں اس کے مقابلہ میں انگریزی میں نظامِ قوافی کافی وسیع اور لچکدار ہے۔ اردو شاعروں نے اس سے فائدہ اٹھایا ہے اور صوتی قوافی کو برتا ہے۔ حالی نے "شعر کی طرف خطاب" میں جہاز اور شاذ کے قوافی لکھے ہیں۔

کرنی ہے فتح گر نئی دنیا تو لے نکل
بیڑوں کے ساتھ چھوڑ کے اپنا جہاز تو
ہوتی ہے سچ کی قدر پہ بے قدریوں کے بعد
اس کے خلاف ہو تو سمجھ اس کو شاذ تو

صوتی قوافی میں قافیہ کی بنیاد حرفِ روی پر نہیں ہوتی بلکہ آواز پر ہوتی ہے۔ انگریزی قوافی کی بنیاد آواز ہی ہے۔ سجاد حیدر یلدرم نے صوتی قوافی کو نئی ترتیب اور فنی چابکدستی کے ساتھ برتا ہے۔ اور انھوں نے انگریزی شاعری کی بحروں اور اسٹنزا کے تنوع سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان کی نظم "انتہائے یاس" پر عبدالحلیم شرر نے "نئی شاعری" کے عنوان سے اس طرح اظہار خیال کیا ہے:

"علی گڑھ کالج کے ایک ہونہار طالب علم سید سجاد حیدر یلدرم نے "انتہائے یاس" کے عنوان سے ایک نئی نظم ہمارے پاس بھیجی ہے۔ یہ بہت مختصر ہے۔ مگر اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس رنگ اور اس طریقہ سے دائرۂ عروض میں وسعت چاہنے والوں کے لئے نیا نمونہ ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ جس کی وجہ سے ہم ان چند اشعار کو شائع کرتے ہیں۔"[۵]

---

[۵] دلگداز اکتوبر ۱۸۹۸ء ص ۱۶

شررؔ نے ۱۸۹۸ء میں ایسی نظم کو اپنے تائیدی نوٹ کے ساتھ شائع کیا جو اردو شاعری کی کسی قدیم ہیئت میں نہیں ہے، اور جس میں اردو قوافی کے مسلمہ اصولوں سے بھی انحراف کیا گیا ہے۔ نظم یہ ہے۔

گر تمناؤں کو اس دل کے سوا کچھ نہ ملا
حسرتوں کو نہیں دنیا میں کوئی اور جگہ
تھا یہی لکھا اگر سارے ہوں ارمان یکجا
خواہشیں وار کریں دل پہ ہر اک شام و پگہ
تو مجھے عذر نہیں
مجکو قسّامِ ازل نے نہ دیا کچھ جز یاس
نا امیدی کے لئے ہیں ہی تو ہوں خاص الخاص
دل شکستہ ہوں سیہ بخت ہوں اور ہوں بے آس
مجھ پہ ہی پڑتے ہیں تیرِ ستم و تیغِ قصاص
یہ بھی ہوتا ہے کہیں
فرصتِ نالہ و فریاد ہے نے فرصتِ آہ
خونِ دل، رنج و الم کھانا ہے ہر وقت مُباح
فی المثل غم ہے اگر کاہ رُبا میں ہوں کاہ
چین ایک لمحہ کو۔ اک لمحہ کو امیدِ فلاح
اپنے حصّہ میں نہیں
کاش معلوم ہو مجکو کہ ملی کیوں یہ حیات
سارے عالم کا الم۔ اور یہ چھوٹی سی بساط
اپنی ہستی میں تو شاید ہی ملے ان سے نجات
لاکھ کوئی کہے مجھ سے کہ ہے عالم میں نشاط
کس کو آتا ہے یقیں

دست و پا اپنے ہی جب ہو گئے اپنے غماز
توہی اے خاک چھپالے ہمیں ہو کر فیاض
اب تو اس عالمِ عصیاں کی ہوا ہے ناساز
ہم سے خالی ہو کہیں جلد یہ دنیا کی بیاض
لے اجل جانِ حزیں

سجاد حیدر یلدرم کی یہ نظم انگریزی ادب و شعر کے بڑھتے ہوئے اثرات کی دلیل ہے اس میں ملا اور رہگہ، یاس اور خاص، آہ اور مباح، حیات اور بساط۔ غماز اور فیاض صوتی قوافی ہیں۔ انگریزی شاعری کے مطابق، اگرچہ ترتیب قوافی الف الف الف ہے مگر اردو قافیہ کے اصول کی روشنی میں یہ ترتیب اب اب ہے۔ اردو کی مقفیٰ شاعری میں یہ ایک دلکش اضافہ ہے۔ مگر اردو شاعروں نے صوتی قوافی کی آزادی اور اس کے امکانات سے زیادہ کام نہیں لیا۔ یہ مفید اور نئی روایت اردو قوافی کے نظامِ جبر کا شکار ہو گئی۔ اس نظم پر انگریزی شاعری کے اسٹینزا فارم کی ترتیبِ قوافی کا اثر بھی ہے۔ اور کسی قدر اوزان کے تنوع کی جھلک بھی ملتی ہے۔ پانچواں مصرع اگرچہ مستزاد کے انداز کا ہے، پھر بھی نظم کے اندازِ بیان، ترتیبِ قوافی اور بندوں پر انگریزی کا اثر ہے۔ اور آخری ٹکڑے میں مساوی الوزن مصرعوں کی روایت سے انحراف کے آثار دکھائی دیتے ہیں۔ اس نظم میں غنائیت داخلیت اور جس دردمندی کا احساس ہوتا ہے وہ اس کی قدر و قیمت کو اور بڑھا دیتی ہے۔ اس تجربے کی جڑیں شعری تجربہ میں پیوست ہیں اور مواد و ہیئت کی ہم آہنگی تناسب اور توازن کا خوشگوار نتیجہ ہیں۔

صوتی قوافی کی روایت ہندی کے اثر سے اردو شاعری کے ابتدائی دور میں ملتی ہے مگر فارسی کی تقلید میں اس کو چھوڑ دیا گیا تھا۔ انگریزی شاعری کے اثر سے یہ روایت ہمارے یہاں پھر زندہ ہوئی مگر اس کو پوری طرح قبولِ عام کی سند نہیں ملی۔

مصرع کا نیا تصور!

اردو غزل اور نظم میں سب سے چھوٹی اکائی مصرع ہے۔ ۱۸۵۷ء سے قبل اردو نظموں

کا سرمایہ غزل، مثنوی اور مسمط کی ہیئت میں ہے۔ اس لئے تقریباً ہر ہیئت اور صنف میں مصرع کا تصور یکساں نظر آتا ہے، اور اس پر فارسی کے تصورِ مصرع کی مہر لگی ہوئی ہے۔ قدیم عروضی شاعری کے تحت غزل اور نظم میں تمام مصرعے مساوی الوزن ہوتے ہیں۔ اور ہر مصرع بول چال کی زبان کی فطری ترتیب کے مطابق ہوتا ہے۔ لیکن ہر مصرع کے مساوی الوزن ہونے کی قید میں ضرورتِ شعری کے تحت اس روایتی تصور میں نازک سا تغیر بھی ملتا ہے۔ یہ تغیر دو صورتوں میں نظر آتا ہے ایک مصرع میں الفاظ کی تقدیم و تاخیر کی شکل میں، اور دوسرے ایک مصرع کے کچھ الفاظ دوسرے مصرع میں شامل کر کے۔ الفاظ کی معمولی تقدیم و تاخیر اور بعض حروف کا سقوط جائز ہے۔ مگر الفاظ کی غیر معمولی تقدیم و تاخیر کو عیب قرار دیا گیا ہے جس کو "تعقید" کا نام دیا جاتا ہے۔ تعقید لفظی و معنوی دونوں طرح کی ہوتی ہے۔ مگر یہاں صرف تعقیدِ لفظی کی طرف اشارہ ہے۔ الفاظ کی تقدیم و تاخیر (یا جملہ کی قواعد کے مطابق ترتیب) سے معمولی سے انحراف کو جائز کرنے کے باوجود اس شعر کو معیاری اور اعلیٰ تصور کیا جاتا ہے جو نثری جملہ کی ترتیب کے مطابق ہو یا اس سے قریب تر ہو۔

اردو میں مصرع کی بنیاد وزن پر ہے۔ غزل کے دو مصرعوں میں نظم کے ایک بند یا ٹکڑے میں ایک خیال کو پیش کیا جاتا ہے۔ اس لئے غزل کے دونوں مصرعوں میں الفاظ کو جملہ کی نثری ترتیب کے مطابق دو حصوں میں تقسیم کر دیا جاتا ہے۔ اور نظم کے بند ٹکڑے یا پورے عضوی کل کے مساوی الوزن مصرعوں میں بانٹ دیا جاتا ہے۔ شاعر الفاظ کو وزن کے مطابق مصرعوں کے سانچے میں ڈھالتے وقت ایجاز اور فنکارانہ صلاحیت سے کام لیتا ہے کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ جذبہ یا خیال جن الفاظ کا پیکر اختیار کرتا ہے وہ دو مصرعوں میں برابر منقسم نہیں ہوتے، بلکہ ایک مصرع کے کچھ الفاظ دوسرے مصرع میں جا پڑتے ہیں۔ اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک یہ کہ پہلے مصرع کے الفاظ دوسرے مصرع میں شامل ہو کر مصرعوں کو مساوی الوزن کرتے ہیں۔ مثلاً

اے بتو اس قدر جفا ہم پر ۔۔۔ نہ کرو۔ بندۂ خدا ہیں، ہم ۔۔۔ (میر)

جملہ کی نثری یا نحوی ترتیب کے مطابق اس طرح ہونا چاہیئے کہ

اے بتو اس قدر جفا ہم پر نہ کرو۔

بندۂ خدا ہیں ہم۔

لیکن شعر کے دونوں مصرعوں کو مساوی الوزن کرنے کے لئے ایک طرف ترتیبِ الفاظ بدلنی پڑی جو جائز ہے، اور دوسری طرف پہلے مصرع کے ٹکڑے "نہ کرو" کو دوسرے مصرع کے الفاظ کے ساتھ شامل کیا گیا۔ دوسری صورت یہ ہے کہ دوسرے مصرع کے الفاظ پہلے مصرع میں شامل ہو کر دونوں مصرعوں کے مساوی الوزن ہونے کی شرط کو پورا کرتے ہیں۔ مثلاً

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لئے (غالب)

جملہ کی نثری ترتیب کے مطابق اس کو یوں لکھا جا سکتا ہے کہ

مثال یہ مری کوشش کی ہے

کہ مرغِ اسیر کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لئے

"کہ مرغِ اسیر" کے الفاظ کو مصرعۂ اول کے الفاظ کے ساتھ رکھ کر دونوں مصرعوں کو مساوی الوزن کیا گیا ہے۔ ایسی صورتیں اردو شاعری میں عام ہیں اور جائز سمجھی جاتی ہیں۔

۱۸۵۷ء کے بعد انگریزی تہذیب، تعلیم اور نئے ادبی اثرات سے اس بنیادی تصور میں تبدیلی پیدا ہوئی۔ یہ تبدیلی ایک طرف قدیم تصور کی توسیع کی صورت میں نمودار ہوئی، اور دوسری طرف انگریزی کے "اقتباس" اور "مصرعِ مسلسل" کی تقلید کی شکل میں ظاہر ہوئی۔ قدیم تصور کی توسیع کی مثال میر حیدر علی نظم طباطبائی کے یہاں نظر آتی ہے۔

اک شخص کو بیڑیاں پہن کر چلنے کی جو مشق ہو گئی ہے، تو اب ہے یہ حال
گر پاؤں سے اس کے کاٹ دیں یہ لنگر ہو مرکزِ ثقل کا سنبھلنا دشوار[۵۲]

یہ بند ایک طویل نظم کا ہے۔ جس کے دو ابتدائی مصرعوں میں قدیم تصور کی توسیع کی جھلک صاف طور پر دکھائی دیتی ہے۔ اس کو اب یوں پڑھئے

اک شخص کو بیڑیاں پہن کر چلنے کی جو مشق ہو گئی ہے

تو اب ہے یہ حال

۱۸۵۷ء سے قبل پہلے مصرع کے چند الفاظ دوسرے میں، یا دوسرے مصرع کے چند الفاظ

---

۵۲ دلگداز نومبر ۱۹۰۰ء ص ۱۱

پہلے مصرع میں اتنی آزادی اور وسعت کے ساتھ استعمال نہیں کئے جاتے تھے۔ اس لئے اس صورت کو قدیم تصور کی توسیع کہا جا سکتا ہے۔ یہ توسیع انگریزی شعریات اور انگریزی اثرات کے سایہ میں ہوئی ہے۔

اس سے زیادہ انقلابی تبدیلی انگریزی کے "مصرعِ مسلسل" اور "شعری اقتباس" کے نئے تصور کے تحت نمودار ہوئی ہے۔ انگریزی نظم میں موضوع کی وحدت اور خیال کے تسلسل کے زیرِ اثر الفاظ کی مختلف شکلوں (ترکیبوں، استعاروں، پیکروں) سے الفاظ کی مختلف شکلیں، ترکیبوں اور مصرعوں سے۔ اور مختلف مصرعے ایک دوسرے سے اشتراکِ عمل کرتے ہوئے، ایک مکمل عضوی ہیئت کی تکمیل کرتے ہیں۔ اس لئے انگریزی میں مصرع کا وہ تصور نہیں ہے جو اردو میں ہے۔ تاکیدی بحروں اور اجزائی تاکیدی بحروں میں یہ صورت حال اور بھی نمایاں ہو جاتی ہے۔ انگریزی نظم کے ایسے "شعری اقتباس" کے تصور کا اثر اردو کے جدید تعلیم یافتہ شاعروں نے قبول کیا ہے۔ اس کی ابتدائی صورتیں شرر کے منظوم ڈراموں میں نظر آتی ہیں (جن کا ذکر نظمِ معرا کے بیان میں آئے گا) "مصرعِ مسلسل" ایک ایسا مصرع ہے جس میں خیال بے روک ٹوک دوسرے مصرع تک بہتا چلا جاتا ہے، اور نظم یا شعر کے دونوں مصرعے الگ الگ اکائی نہیں رہتے۔ بلکہ ایک عضوی تعلق رکھتے ہیں۔ نادر کاکوروی نے اپنے ترجموں میں اور عظمت اللہ خاں نے اپنی نظموں میں اس تکنیک سے خوب کام لیا ہے۔ اور اب یہ صورت اردو میں عام ہو چکی ہے۔ عظمت اللہ خاں کی نظم "حسنِ دلآویز" کا یہ ٹکڑا دیکھئے۔

وہ حسنِ دلآویز جس سے کہ انسان کی ہستی
میں پیدا ہو دیوانہ وار ایک طوفانِ مستی
جنون کا رہے جس پہ سایہ کہ جس پر بر سستی
رہے، بے خودی، چھائے وہ عالمِ بت پرستی
کہ ماحول کے سرد و گرم و بلندی و پستی
کی پروا، نہ اس کی جماعت ہے روتی کہ ہنستی

اس ٹکڑے میں لفظ ترکیب سے، ترکیب مصرع کے ٹکڑے سے، اور ایک مصرع دوسرے

مصرع کے ٹکڑے سے اس طرح وابستہ ہے کہ انھیں الگ الگ بطور مساوی الوزن پڑھنے میں خیال اور جذبہ کی پوری کیفیت واضح نہیں ہوتی:

وہ حسنِ دلآویز
جس سے کہ انسان کی ہستی میں پیدا ہو دیوانہ وار ایک طوفانِ مستی
جنون کا، رہے جس پہ سایہ
کہ جس پر پرستی رہے بے خودی
چھائے وہ عالم بت پرستی کہ ماحول کے سرد و گرم و بلندی و پستی کی پروا نہ اس کی جماعت
ہے روتی نہ ہنستی

یہی انداز نادر کاکوروی کی نظم "نوحۂ ہفت بند"، "خوابِ نوشیں" اور "گم شدگان سلف" کے بعض بندوں میں نظر آتا ہے۔ "نوحۂ ہفت بند" کا یہ ٹکڑا دیکھئے۔

یوں تو سب مرنے کو پیدا ہیں مگر مرنا ترا
ایک عالم کا ہے مرجانا کہ تیری ذات سے
رونقِ بزمِ جہاں تھی تیرے اٹھ جانے سے آہ
سیکڑوں دل بجھ گئے، لاکھوں کنول مرجھا گئے
لے گئی تو ساتھ اپنے اے متاعِ بے بہا
رونقِ دو کانہا و گرمیٔ بازارہا

یہ تبدیلی بعد میں میراجی، فیض اور اخترالایمان کے یہاں نوی شعری تجربہ بن کر نمودار ہوئی ہے اور اپنی زد میں پوری نظم کو لے لیتی ہے۔ اخترالایمان کی "عہدِ وفا" میں جو خیال پہلے لفظ سے شروع ہوتا ہے وہ نظم کے آخری لفظ پر ختم ہوتا ہے۔ اس مقام پر "شعری اقتباس" اور "مصرع مسلسل" کا تصور نئے تصورِ نظم کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اخترالایمان کی یہ نظم "عہدِ وفا" دیکھئے۔

یہی شاخ تم جس کے نیچے کسی کے لئے چشم نم ہو یہاں اب سے کچھ سال پہلے
مجھے ایک چھوٹی سی بچی ملی تھی جسے میں نے آغوش میں لے کے پوچھا تھا بیٹی

یہاں کیوں کھڑی رو رہی ہو مجھ اپنے بوسیدہ آنچل میں پھولوں کے گہنے دکھا کر
وہ کہنے لگی: میرا ساتھی ادھر اس نے انگلی اٹھا کر بتایا ادھر اس طرف ہی...
جدھر اونچے محلوں کے گنبد ملوں کی سیہ چمنیاں آسماں کی طرف سر اٹھائے کھڑی ہیں
یہ کہہ کر گیا ہے کہ میں سونے چاندی کے گہنے ترے واسطے لینے جاتا ہوں۔ ۔ راھی

یہ نظم ایک طرف مصرع کے نئے تصور کی ترقی یافتہ شکل ہے، اور دوسری طرف نئے تصورِ نظم کی ارتقائی صورت ہے۔ اس نظم میں مواد اور ہیئت ایک دوسرے سے مل کر ایک عضوی کل کی حیثیت اختیار کر گئے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد جو روایت تجربے کے طور پر نمودار ہوئی تھی، اور جس کی ابتدائی نشوونما نادر کاکوروی اور عظمت اللہ خاں کے یہاں ہوئی تھی۔ اختر الایمان، فیض اور میراجی کے یہاں اردو کے شعری مزاج کا جزو بن گئی ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کی شاعری میں یہ روایت چھائی ہوئی ہے۔ اس نظم میں ایک طرف خیال کی وضاحت اور تاثر کی شدت ہے اور دوسری طرف ایجاز کا حسن علامتی انداز و جمالیاتی کیفیت کی جلوہ گری بھی ہے۔ یہی ساری خصوصیات اس بات کی دلیل ہیں کہ اس نظم کی ہر جہت شعری تجربہ کے بطن سے نمودار ہوئی ہے۔ اسی قبیل کی دوسری نظم میراجی کی "جاتری" ہے۔ اردو شاعری میں جاتری بھی ایک ایسا شعری نقش ہے، جس میں روایت کے زندہ عناصر اور جدّت نیز انفرادیت کے تابندہ عناصر ایک دوسرے سے اشتراکِ عمل کرتے ہوئے ایک عضوی ہیئت کی تکمیل کرتے ہیں۔

اوزان کا تنوّع

انگریزی کے اثر سے ایک طرف بندوں کی نئی نئی صورتیں سامنے آئیں جن میں کئی اعتبار سے جدّت نظر آتی ہے۔ یعنی ان میں نئی ترتیبِ قوافی ملتی ہے۔ مصرعوں کی تعداد میں کمی و بیشی نظر آتی ہے۔ دوسری طرف اوزان و بحور کے تصور میں بھی تبدیلی دکھائی دیتی ہے۔ یہ تبدیلی کئی سطحوں پر ہوتی ہے۔

۱۔ قدیم ہیئتوں میں اوزان و بحور اور قوافی کے اختراع کی صورت میں۔
۲۔ ایک نظم میں دو یا دو سے زیادہ اوزان کو برتنے کی شکل میں۔

جہاں تک اوزان و بحور کے تنوّع کا سوال ہے یہ تنوّع اگرچہ بہت بعد میں سامنے آیا مگر اس کی ابتدائی اور ناپختہ شکل سب سے پہلے محمد حسین آزاد کے یہاں نظر آتی ہے۔ آغا محمد طاہر نے 'خم کدۂ آزاد' میں آزاد کا ایک سہرا دیا ہے، جو کسی ایک بحر میں نہیں ہے۔ بلکہ اس میں کئی اوزان کا امتزاج ہے، اور کئی زبانوں کے الفاظ استعمال کئے گئے ہیں۔ مگر یہ سہرا کسی خاص ادبی اہمیت کا حامل نہیں۔ اس میں کئی اوزان کا امتزاج شعوری طور پر ملتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ یہ تخلیقی تجربہ کے بطن سے رونما نہیں ہوا ہے، بلکہ یہ اختراع بہت ناقص اور غیر شاعرانہ بھی ہے۔ اسی طرح مولانا حالی نے اپنی نظم "مناجات بیوہ" میں ایک ہندی بحر سے کام لیا ہے، جس کی تقطیع بحرِ متقارب اور بحرِ متدارک کے اوزان پر ہو سکتی ہے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جین:

"حالی نے محض موزونیٔ طبع کی بنا پر یہ مثنوی لکھی چنانچہ اس میں متعدد مصرعے غیر موزوں ہیں۔ اس نظم کے نصف مصرع میں دو طرح کے ارکان آسکتے ہیں۔ فاع فعولن یا فعلن فعلن۔ دوسرے جز کا مخفف فاع فعل یا فعلن فع ہو سکتا ہے۔ لیکن حالی کئی جگہ مفاعلن یا فعول فعلن یا فاعلات لے آئے ہیں جو بالکل غلط ہے"[۱۵]

اس لئے حالی کے خارج از بحر مصرعوں کو اوزان و بحور کی جدّت قرار نہیں دیا جا سکتا۔ شبلی اکبر اور اس دور کے دیگر اچھے شاعروں کے یہاں بھی اوزان و بحور کا تنوّع نہیں ہے۔ لیکن بعض غیر معروف شاعروں نے اس منزل میں پیش قدمی کی ہے۔ اور اس دور کے رسائل میں ایسی نظمیں نظر آتی ہیں، جن میں اوزان و بحور کے ہلکے سے تنوّع کی جھلک ملتی ہے۔ یہ تجربہ دو شکلوں میں سامنے آیا ہے۔ ایک یہ کہ ایک ہی نظم میں دو بحروں کا امتزاج ملتا ہے۔ دوسرے ایک نظم کے دو مصرعوں میں ایک ہی بحر کے ارکان کی مختلف تعداد نظر آتی ہے۔ محمد مسلم عظیم آبادی کی نظم "برکھا رت" ۱۹۰۸ء میں شائع ہوئی ہے، جس میں شاعر کالی کالی گھٹاؤں کے چھا جانے کی کیفیت ۱۲ شعروں میں بیان کرتا ہے جو مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ اور بارہویں شعر سے اس طرح گریز کرتا ہے:

---

[۱۵] اردو مثنوی شمالی ہند میں ۱۹۶۹ علی گڑھ ص ۵۱۰۔

بیٹھ کے شاخِ سرو پہ قمری ہے یہ غزل کیا جھوم کے گاتی

اور فوراً ایک غزل لکھتا ہے جس میں دس شعر ہیں۔ مطلع یہ ہے:

ہجر کی ایذا کب تک اٹھائیں آ کے گلے سے لگ جا پیارے
آہ کہاں سے تجھ کو لائیں آ کے گلے سے لگ جا پیارے

اس غزل کے مقطع کے بعد پھر نظم "برکھارت" شروع ہو جاتی ہے۔ اور وہ اسی بحر اور ہیئت میں ہے، جس کا ابتدائی شعر اوپر لکھا گیا ہے۔ اس طرح کی مزید کوششیں بھی ہوئیں۔ مگر یہ ناکام تجربوں کی حیثیت رکھتی ہیں۔ البتہ ۱۹۳۰ء کے بعد ایک نظم میں کئی کئی بحروں کو بڑی فنی چابکدستی سے برتا گیا اور ان میں بعض نظمیں ایسی ہیں جو اردو نظم کے اعلا سرمائے میں جگہ پانے کے لائق ہیں۔

ایک ہی نظم میں ایک بحر کے مختلف ارکان کو مختلف انداز سے برتا گیا ہے۔ اس سلسلہ میں عظمت اللہ خاں نے زیادہ تجربے کئے ہیں "تمہیں یاد ہیں وہ دن بھی" نظم کا یہ بند۔

تمہیں یاد ہیں وہ دن بھی
کہ لگی تھی آگ من میں
وہ دوران پن کا سن بھی
کہ بھری تھی برق تن میں
میرا دن بھی رات تم تھیں مری کائنات تم تھیں

میں پہلے چار مصرعوں کا وزن فعلاتُ فاعلاتن اور آخری مصرع کا وزن فعلات فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن ہے۔ یہ بحر رمل مشکول سالم میں ہے۔ جس کے پہلے چار مصرعوں میں دو ارکان اور آخری پانچویں مصرعے میں چار ارکان ہیں۔

اسی طرح کا ایک کامیاب تجربہ حامد اللہ افسر کا "مالن کا گیت" ہے۔

جی دکھتا ہے کیسے توڑوں

۳؎ ماہنامہ مخزن ستمبر ۱۹۰۸ ص ۶۵

چھوٹی چھوٹی ننھی ننھی پیاری پیاری کلیاں

لے کانٹے میں سچ سچ کہہ دوں

تیرے سارے پتے وتے میری ساری کلیاں

یا اللہ میں صبح کو پاؤں

ننھی ننھی اچھی اچھی بھاری بھاری کلیاں

اس نظم کے مصرعِ اولیٰ کا وزن فعلن فعلن فعلن فعلن ہے اور مصرعِ ثانی کا وزن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن ہے۔ پہلے مصرع میں چار ارکان اور دوسرے میں سات ارکان ہیں۔ یہ ایک کامیاب تجربہ ہے اس میں جو خیال اور جذبہ پہلے مصرع سے شروع ہوا ہے، وہ دوسرے مصرع کے آخر میں تمام ہوتا ہے۔ اور پھر دوسرے شعر کے مصرعِ اولیٰ اور مصرعِ ثانی میں اس خیال کا ارتقا ہوتا ہے۔ اور پھر تیسرے میں نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے۔ اس نظم میں دو خوبیاں بہت واضح ہیں۔ تینوں شعروں میں ایک ہی خیال ہے، جو پہلے مصرع سے شروع ہوتا ہے اور آخری مصرع پر ختم ہوتا ہے۔ لیکن تینوں شعر مل کر نظم کی ایک مکمل اکائی بن جاتے ہیں۔ جس میں شروع سے آخر تک ایک ہی خیال کا پھیلاؤ اور ارتقا نظر آتا ہے۔ چونکہ دونوں مصرعوں میں ایک ہی رکن کی تکرار ہے، اس لئے ایک خاص قسم کا بہاؤ اور تسلسل پیدا ہو گیا ہے۔ مگر یہ روانی اور تسلسل دو مختصر اور طویل حصوں میں منقسم ہو کر ایک مخصوص آہنگ کو جنم دیتا ہے۔ یعنی چار ارکان سے جو ترنم پیدا ہوا تھا وہ اگلے مصرع کے سات ارکان پر بہتا چلا جاتا ہے۔ زبان کی سادگی اور بول چال کی کیفیت اس میں گھلاوٹ اور نرمی پیدا کرتی ہے۔ چونکہ مالن کا گیت ہے، اس لئے مالن کے جذبات اور خواہشات کی عکاسی کے لئے یہ اسلوب بہت دلکش معلوم ہوتا ہے۔ اور یہ ساری خوبیاں اس بات کا مظہر ہیں کہ یہ تجربہ محض فیشن نہیں بلکہ اس کی جڑیں شعری تجربہ کے بطن میں پیوست ہیں۔ اس طرح کے بعض تجربے اختر شیرانی، عبدالرحمن بجنوری، عبدالحکیم، حفیظ جالندھری، ساغر نظامی، ڈاکٹر تاثیر وغیرہ کے یہاں بھی فنکارانہ شعور اور جمالیاتی کیفیت کے ساتھ ملتے ہیں۔ مگر اس سلسلہ میں عظمت اللہ خاں کے بعد حفیظ جالندھری نے سب سے زیادہ جدت اور فنکاری کا ثبوت دیا ہے۔ اور ایک ہی بحر کے ارکان کو نظم کے ایک

بند میں اس طرح بکھیرا ہے کہ بند دیکھنے میں بھی خوبصورت لگتا ہے۔ نظم کے ترنم میں اضافہ ہوتا ہے اور یہی اندازِ جذبہ کی ترسیل کا مؤثر ذریعہ بن جاتا ہے۔ حفیظ کی نظم "اندھی جوانی" ہے۔

گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور   گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور
گھٹائیں کالی کالی
خوب برسنے والی
متوالی
پُرشور
گھٹائیں
چھائی ہیں گھنگھور
گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور
گلشن کی گل پوش ادائیں   آموں کی خاموش فضائیں
کوئل کی مدہوش صدائیں
بن میں بول رہے ہیں مور
گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور   گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور

اس بند میں ارکان کو جس حسن اور فنکارانہ سلیقے کے ساتھ بکھیرا گیا ہے وہ نظم کے ترنم میں بہت اضافہ کرتا ہے اور جذبہ کی ترسیل میں مدد کرتا ہے۔ حفیظ کے اس طرح کے تجربے اردو شاعری میں ہیئت کے تجربوں میں ایک دلکش اضافہ ہیں۔ ۱۹۳۰ء کے بعد یہ صورتِ حال عام ہوگئی اور قریب قریب تمام قابلِ ذکر شعراء کے یہاں اس قسم کے اختراعات ملتے ہیں۔

اسٹینزا فارم اور بندوں کی نئی تشکیل

اردو شاعری پر انگریزی کے اسٹینزا کا اثر بھی ہے اسٹینزا بند سے ملتی جلتی چیز ہے۔ اسٹنزا مصرعوں کا ایسا مجموعہ ہے، جو کسی شعری تخلیق کے ایک حصہ کی تشکیل کرتا ہے۔ اردو شاعری کے

"بند" کی طرح اس میں تمام مصرعے یکساں وضع پر ترتیب دیئے جاتے ہیں۔ انگریزی میں شعری اقتباس بھی ہوتا ہے۔ مگر "استینزا" "شعری اقتباس سے مختلف ہوتا ہے۔ "پیراگراف" میں جملوں کی ترتیب مختلف ہوتی ہے، جبکہ استینزا میں مصرعوں کی مقررہ تعداد ہوتی ہے۔ اور ترتیب قوافی بھی متعین ہوتی ہے۔
استینزا نظم کا ایک حصہ ہوتا ہے اور تمام استینزا ایک دوسرے سے مشابہ ہوتے ہیں۔ اردو شاعری میں استینزا سے ملتی جلتی چیز "بند" ہے۔ مسمط کی تمام شکلیں بندوں میں تقسیم ہوتی ہیں۔ ہر بند میں مصرعوں کی تعداد برابر ہوتی ہے۔ ترتیب قوافی بھی ایک دوسرے سے مطابقت رکھتی ہے۔ اور ہر ایک ہیئت کے تمام بند ایک ہی بحر میں ہوتے ہیں۔ جس طرح اردو میں "بند" کے مصرعوں کی تعداد پر مسمط کی مختلف شکلوں کے نام ہیں اسی طرح انگریزی میں بھی نظم کے بند کے مصرعوں کی تعداد پر بند کا نام ہے۔ اس طرح استینزا فارم اور مسمط کی شکلیں ملتی جلتی ہیں۔ انگریزی میں حسب ذیل استینزا فارم ہیں:

۱۔ کپ لٹ، یہ دو مصرعوں کا استینزا ہوتا ہے۔ جس کے دونوں مصرعے مطلع اور دوہے کی طرح باہم مقفیٰ ہوتے ہیں۔ کپ لٹ میں یہ ضروری نہیں کہ مضمون دو ہی مصرعوں میں مکمل ہو جائے۔ جبکہ دوہے اور مطلع میں دونوں مصرعوں میں مضمون مکمل ہونا ضروری ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں:

(الف) ڈس ٹچ، یہ ایسا کپ لٹ ہے جس میں مضمون دونوں مصرعوں میں مکمل ہو جاتا ہے۔ یہ مطلع سے ملتا جلتا ہے۔

(ب) ہیروئک کپ لٹ۔ یہ ایسا کپ لٹ ہے جس کے دونوں مصرعے باہم مقفیٰ ہوتے ہیں۔ یہ دو آئمبک پینٹا میٹر مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس میں ہر مصرع کے بعد وقفہ آتا ہے۔ مگر مفہوم دوسرے مصرع کے آخر میں مکمل ہوتا ہے۔

۲۔ ٹرائپ لٹ یا ٹرسٹ۔ یہ مثلث کے بند سے ملتا جلتا ایک ایسا استینزا ہے، جس میں تین مصرعے ہوتے ہیں اور تینوں باہم مقفیٰ ہوتے ہیں۔ اس کی ایک دوسری شکل ٹرزا ریما کہلاتی ہے۔ اس میں قوافی کی ایک زنجیر سی ہوتی ہے۔ اس میں تین مصرعوں کا ایک استینزا ہوتا ہے پہلا اور تیسرا باہم مقفیٰ ہوتے ہیں، اور پہلے بند کے دوسرے مصرع کا قافیہ دوسرے بند کے پہلے اور تیسرے مصرعے کے مطابق ہوتا ہے دوسرے استینزا کا دوسرا مصرع تیسرے بند کے پہلے اور تیسرے قافیہ کے مطابق ہوتا ہے اس طرح قوافی کی ایک زنجیر سی بنتی چلی جاتی ہے۔ پہلے اور تیسرے مصرع کے قوافی یکساں ہوتے ہیں جبکہ

دوسرے مصرع کا قافیہ مختلف ہوتا ہے۔ ٹرسٹ میں ایک زائد جز کے ساتھ آئمبک پنٹا میٹر کا استعمال کیا جاتا ہے۔ پوری نظم میں ایک طرح کے تین قوافی آتے ہیں، جو باری باری سے حسب اصول بالا آتے ہیں۔ اس طرح قوافی کی ترتیب نظم میں ایک دلکش اور بیکراں تسلسل پیدا کرتی ہے۔ ٹرسٹ میں پہلے اور آخری مصرع کے قوافی محض دو بار آتے ہیں۔ آخری ٹرسٹ کو ایک مصرع کا اضافہ کر کے مربع میں تبدیل کر دیا جاتا ہے۔ جس سے کہ آخری دونوں مصرعے باہم مقفیٰ ہو کر صوتی آہنگ پیدا کرتے ہیں۔ ٹرسٹ میں عام طور پر "یک جزی قافیہ" یا "مردانہ قافیہ" استعمال کیا جاتا ہے اور ایک مصرع میں دس اجزا ہوتے ہیں۔

۳۔ کواٹرین۔ یہ مربع سے ملتا جلتا چار مصرعوں کا اسٹینزا ہوتا ہے۔ اور اس میں قوافی کی لاتعداد ترتیبیں ہوتی ہیں۔ مگر مندرجہ ذیل ترتیب عام ہیں۔

(الف) گے کا اسٹنزا۔ یہ چار آئمبک ٹرائی میٹر پر مشتمل ہوتا ہے۔ اور اس میں پہلا اور تیسرا دوسرا اور چوتھا مصرع باہم مقفیٰ ہوتے ہیں۔ یعنی ترتیب قوافی الف ب الف ب ہوتی ہے۔

(ب) ٹینی سن کا اسٹینزا۔ یہ چار آئمبک ٹیٹرا میٹر پر مشتمل ہوتا ہے۔ اور اس میں پہلا چوتھا، دوسرا اور تیسرا مصرع باہم مقفیٰ ہوتے ہیں۔ ترتیب قوافی الف ب ب الف ہوتی ہے۔

(ج) ایلی جائک اسٹنزا۔ یہ چار آئمبک پنٹا میٹر پر مشتمل ہوتا ہے اور پہلا اور تیسرا، دوسرا اور چوتھا مصرع باہم مقفیٰ ہوتا ہے۔ ترتیب قوافی الف ب الف ب ہوتی ہے۔

(د) بیلیڈ اسٹنزا۔ اس میں پہلا اور تیسرا مصرع آئمبک ٹیٹرا میٹر میں ہوتا ہے۔ اور دوسرا اور چوتھا آئمبک ٹرائی میٹر پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلا تیسرا اور دوسرا چوتھا مصرع باہم مقفیٰ ہوتا ہے۔ ترتیب قوافی الف ب الف ب ہوتی ہے۔ کواٹرین میں لاتعداد ترتیب قوافی ہو سکتی ہیں، مگر ان سب کے نام مقرر نہیں ہیں۔ مندرجہ بالا ترتیب قوافی کے علاوہ الف ب ج ب اور الف الف ب الف ترتیب قوافی بھی مقبول ہیں۔

۴۔ کوئن ٹٹ۔ یہ مخمس سے مشابہ پانچ مصرعوں کا اسٹینزا ہوتا ہے۔ جس میں قوافی کی لاتعداد ترتیبیں ہوتی ہیں۔ مگر الف ب الف ب ب عام اور مقبول ترتیب قوافی ہے۔

۵۔ سیکس ٹین۔ یہ مسدس سے مماثل چھ مصرعوں کا اسٹینزا ہوتا ہے۔ اس کی شکلیں ترتیب قوافی

کے اعتبار سے بہت ہو سکتی ہیں۔ مگر عام ترتیبِ قوافی الف ب الف ب الف ب ہے۔

۶۔ رائم رو ئل۔ یہ سات مصرعوں کا اسٹینزا ہوتا ہے، جو آئمبک پنٹامیٹر میں لکھا جاتا ہے۔ اس کو اسکاٹ لینڈ کے شاہ جیمس فرسٹ نے کنگس کوہیر میں استعمال کیا ہے۔ جس کی وجہ سے اس کا نام رائم رائل پڑگیا۔ اس کی ترتیبِ قوافی بھی لاتعداد ہو سکتی ہیں۔ مگر کنگس کوہیر میں ترتیب قوافی الف ب الف ب ب ج ج ہے اور یہی عام ہے۔

۷۔ اوٹے واریما۔ اس کا نام اوکیٹو ورس بھی ہے۔ یہ مثمن سے ملتا جلتا آٹھ مصرعوں کا اسٹینزا ہوتا ہے۔ یہ آئمبک پنٹامیٹر میں لکھا جاتا ہے۔ اور ترتیبِ قوافی اگرچہ لاتعداد ہو سکتی ہیں۔ مگر الف ب الف ب الف ب ج ج مقبول ہے۔

۸۔ اسپنسیرین اسٹینزا۔ یہ نو مصرعوں کا اسٹینزا ہوتا ہے۔ پہلے آٹھ مصرعے آئمبک پنٹامیٹر میں ہوتے ہیں۔ اور آخری مصرع آئمبک ہیگسا میٹر میں ہوتا ہے۔ یعنی یہ دو مسلسل کواٹرین پر مشتمل ہوتا ہے، جو آئمبک پنٹامیٹر میں ہوتا ہے۔ آخری یعنی نواں مصرع الیگزنڈرائن ہوتا ہے۔ اسپنسر نے اس اسٹینزا کو "فیری کوئن" میں استعمال کیا ہے۔ اس کی ترتیبِ قوافی بھی مختلف ہوتی ہیں مگر الف ب الف ب ب ج ب ج ج مقبول ہے۔

اسٹینزا فارم کے مجملاً تعارف سے چند خصوصیات واضح ہو جاتی ہیں۔ خارجی طور پر اسٹینزا میں دو بحروں کو برتا جا سکتا ہے۔ کواٹرین نیز اسپنسیرین اسٹینزا میں تو دو بحروں کو برتنا لازمی ہے۔ اور کپ لٹ کے علاوہ ہر قسم کے اسٹینزا میں قوافی کی ترتیب مختلف ہو سکتی ہے۔ داخلی طور پر مفہوم جذبہ یا خیال دوسرے مصرع تک بہہ سکتا ہے۔ اور اس کا اظہار مصرع کے آخر میں "وقفہ" کے بغیر کیا جاتا ہے۔ اسٹینزا کی یہ خصوصیات اس کو اردو بند سے زیادہ لچکدار بنا دیتی ہیں۔

اردو میں اسٹینزا فارم کو برتنے کی سب سے پہلی کوشش برجموہن دتاتریہ کیفی کے یہاں نظر آتی ہے۔ ان کی دو نظمیں "تہنیتِ کامیابی" اور "ملکۂ وکٹوریہ کی گولڈن جوبلی پر" ایسی ہیں جن میں ترتیبِ قوافی انگریزی اسٹینزا کی ایک شکل کواٹرین کے مشابہ ہے۔ ان نظموں کے تعارف کے طور پر منصور احمد نے لکھا ہے:

"اس نظم میں مصرعوں کی ترتیب انگریزی طور پر رکھی گئی ہے۔ یعنی چار

مصرعوں کا ایک ایک بند ہے۔ جس میں صرف دوسرا اور چوتھا مصرع
ہم قافیہ ہے۔ ایسی نظموں میں کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ پہلا اور تیسرا مصرع
ہم قافیہ ہو اور دوسرا اور چوتھا مصرع جداگانہ ہم قافیہ ہو۔"[۵]

اس تعارفی تحریر میں یہ بھی لکھا ہے کہ "یہ اوّلین نظم ہے جو انگریزی طرز پر کہی گئی ہے۔" اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انگریزی اسٹینزا فارم کو نظم سے پہلے کیفی نے اردو شاعری میں متعارف کرایا۔ تہنیت کامیابی ۱۸۸۷ء میں لکھی گئی تھی، جبکہ نظم کی "گورغریباں" مئی ۱۸۹۸ء میں شائع ہوئی تھی "تہنیت کامیابی" کا ایک بند یہ ہے:

مبارک تجھے ہند یہ روزِ فرخ — کہ تیرے خرابات دیریں کے اندر
ہوئے ہیں وہ شہوار گنجینے ثابت — ہیں محروم جن سے شہِ ہفت کشور

اس میں قوافی کی ترتیب الف ب ج ب ہے۔ یہ ترتیب انگریزی کواٹرین میں عام ہے مگر اس کا کوئی مخصوص نام نہیں ہے۔

اردو میں اسٹینزا فارم انگریزی نظموں کے منظوم ترجموں کے ذریعہ متعارف ہوئے۔ اور مسمط کی مختلف شکلوں سے مماثل ہونے کی وجہ سے بہت جلد اردو شاعری کے مزاج میں رچ بس گئے۔ اور ہمارے شاعروں کی توجہ کا مرکز بن گئے۔ اردو میں اسٹینزا کی مربع شکل کواٹرین کو حیدر علی نظم طباطبائی نے مقبول بنانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ شرر نے "ایک انگریزی نظم کا ترجمہ" کے عنوان سے لکھا ہے کہ:

"ایسی جانگداز اور موثر نظمیں اور یکیل طور پر اردو میں کم کہی گئی ہیں۔
نہ کہ ترجمہ اور پھر اس پابندی کے ساتھ کہ جس طرح پہلے مصرع کا قافیہ
تیسرے مصرع سے اور دوسرا مصرع چوتھے مصرع سے انگریزی میں
ملتا ہے، اس طرح ہمارے مولانا نے بڑے لطف سے اپنی طرز
قافیہ بندی کو چھوڑ کر اردو میں ملا دیا ہے۔"[۶]

۵۔ واردات ۱۹۴۱ لاہور ص ۳۸
۶۔ دلگداز اگست ۱۸۹۸ء ص ۶

نظم طباطبائی کی یہ نظم "گورِ غریباں" ہے، جو گرے کی ایلیجی کا منظوم ترجمہ ہے۔ انگریزی کے کواٹرین میں گے کا اسٹینزا، ٹنی سن کا اسٹینزا، بیلیڈ اسٹینزا اور ایلی جائک اسٹینزا کی شکلیں متعین ہیں۔ چونکہ یہ ایک ایلیجی کا ترجمہ ہے، اس لئے نظم نے بھی کواٹرین کی اسی شکل کو اپنایا ہے جو ایلیجی کے لئے مخصوص ہے۔ بہت دنوں تک یہی غلط فہمی رہی کہ انگریزی میں صرف ایک اسٹینزا فارم ہوتا ہے۔ اسٹینزا کی اس مخصوص ہیئت کو اردو سے روشناس کرانے کا سہرا نظم طباطبائی کے ہی سر ہے۔ گورِ غریباں کا پہلا بند یہ ہے۔

وداعِ روزِ روشن ہے گجر شامِ غریباں کا
چراگاہوں سے پلٹے قافلے وہ بے زبانوں کے
قدم گھر کی طرف کس شوق سے اٹھتا ہے دہقاں کا
یہ ویرانہ ہے میں ہوں اور طائر آشیانوں کے

اس کی ترتیبِ قوافی الف ب الف ب ہے چونکہ اردو میں پہلے سے مربع موجود تھا اس لئے ایلیجائک اسٹینزا ذراسی تبدیلی سے مربع کی ایک نئی شکل کی حیثیت سے بہت جلد مقبول ہو گیا۔ چونکہ یہ روایتی ہیئت سے قریب ہے، اس لئے شاعر کو اظہارِ خیال کی سہولت محسوس ہوتی ہے۔ اور اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ نظم کی "گورِ غریباں" ترجمہ معلوم نہیں ہوتی، بلکہ طبع زاد نظم محسوس ہوتی ہے، جس میں تخلیقی فن کی بہت سی خصوصیات ملتی ہیں اس میں "واقعیت و تخئیلیت" داخلیت و خارجیت وافادیت و جمالیات کا عجیب و غریب امتزاج ہے۔ اس نظم میں سوز و گداز اور فنکارانہ پختگی کے عناصر کی موجودگی ثابت کرتی ہے کہ یہ نظم محض ترجمہ نہیں بلکہ مترجم کے شعری تجربہ کا جزو بھی ہے۔ نظم کی ایک اور نظم "اس طرح وطن کی خبر مناتے ہیں" میں انگریزی اسٹینزا فارم کی جھلک ملتی ہے۔ یہ جھلک دو سطحوں پر نمودار ہوتی ہے ایک مصرعوں کے قوافی کی نئی ترتیب کی شکل میں اور دوسرے دو بحروں کے امتزاج کی صورت میں۔

جس وقت حوادث کا ہو طوفانِ شدید
اے خالقِ بحر و بر اے خداوندِ مجید
رکھنا اس ملک سے ہر آفت کو بعید
دکھلا دینا تو اپنی قدرت

اس کی ترتیب الف الف ب ہے۔ پوری نظم میں یہ اہتمام ہے کہ ہر بند میں تین مصرعے ہم وزن اور ہم قافیہ ہیں اور چوتھا مصرع مختصر اور دوسرے قافیہ میں ہوتا ہے۔ مربع قافیوں کی نئی ترتیب اور دو بحروں یا ایک بحر کے مختلف ارکان کا امتزاج ظاہر کرتا ہے کہ یہ تکنیک انگریزی کے اسٹینزا فارم سے ماخوذ ہے۔

سید محمد ضامن کنتوری نے گولڈ اسمتھ کی ایک نظم کا ترجمہ اسی جانگ اسٹینزا فارم میں کیا ہے۔ جس پر شرر نے "ایک اور انگریزی نظم کا ترجمہ" کے عنوان سے تحریر کیا ہے۔

> "مولوی سید محمد ضامن کنتوری، جنھوں نے اس نظم کو اردو نظم میں ترجمہ کیا ہے، ایک ایسے نوجوان ہیں، جن کی طبیعت آیندہ ترقیوں کا وعدہ کرتی ہے۔ . . . . ہمارے نو عمر دوست نے مولوی علی حیدر (نظم) صاحب کی طرح ترجمہ میں قوافی اس ترتیب سے رکھے ہیں جو گولڈ اسمتھ کی ہے اور پوری کوشش کی ہے کہ وہی انگریزی کے جذبات اردو میں قائم رہیں"[1]

اس نظم کا ابتدائی بند یہ ہے :

دیکھ ادھر اے راہبِ صحرا نشینِ نیک خُو
رہبری کو میری اس صحرائے وحشت ناک میں
واں جہاں وہ شمع روشن کر رہی ہے دشت کو
جانفزا ہے جس کا نور اس جائے وحشت ناک میں

ضامن کنتوری کی نظم "راہب صحرا نشین" ترجمہ معلوم ہوتی ہے۔ اس میں وہ تاثیر نہیں، جو تخلیقی نظموں میں ہوتی ہے۔ یہ نظم چالیس بندوں پر مشتمل ہے اتنی طویل نظم میں وحدت تاثیر قائم رکھنا بہت مشکل ہے۔ پھر بھی نئی ہیئت کے اعتبار سے اس نظم کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ بیسویں صدی کے آغاز سے کوائین کے اثر سے مربع کی نئی نئی شکلیں سامنے آنے لگی تھیں اور اردو میں اظہار کے پیمانوں میں وسعت پیدا ہونے لگی تھی۔ حسرت موہانی نے ۱۹۰۷ء میں "ترانۂ محبت"

---

[1] دلگداز اگست ۱۸۹۸ء ص ۱۰

کے نام سے انگریزی نظم سے ایک منظوم ترجمہ کیا جس کی ترتیبِ قوافی الف ب ج ب ہے اس کا ابتدائی بند یہ ہے۔

وادیٔ کوہ میں وہ برف پہ چمکا جس دن
ماہ روشن کو نکلتے ہوئے دیکھا میں نے
اور کس قصد سے اس وقت اٹھائے تھے قدم
اپنے آہو سے بھی یہ راز چھپایا میں نے[۵۸]

اور سرور جہاں آبادی کا منظوم ترجمہ "مرغابی" بھی اسی تکنیک میں ہے۔

ڈھل گیا دن اور شبنم ہے زمیں پر قطرہ ریز
گوشۂ مغرب میں گلگوں ہے شفق سے آسمان
پڑ رہی ہیں دور تک سورج کی کرنیں زرد زرد
جا رہی ہے، تو اکیلی شام کو اڑتی کہاں[۵۹]

تلوک چند محروم کی نظم "موت کا موسم" میں ترتیب قوافی الف الف الف الف ہے اور یہ ترتیب ہر بند میں باقی رہتی ہے مگر قوافی بدل جاتے ہیں۔

موسم خاص میں ہوتے ہیں شجر برگ نشاں
پھول مرجھاتے ہیں جب باغ میں آتی ہے خزاں
صبح کے ہونے پہ ہوتے ہیں ستارے پنہاں
لیکن اے موت مقرر ہے ترا وقت کہاں

اس طرح مربع کی بہت سی شکلیں سامنے آتی رہیں اور ہمارے شعراء مختلف ترتیبِ قوافی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے تخلیقی جوہر کا اظہار کرتے رہے۔

اردو میں انگریزی کے تمام اسٹینزا فارم نظر نہیں آتے۔ اس کا سبب ایک تو یہ ہے کہ اردو

---

۵۸ مخزن اکتوبر ۱۹۰۷ء ص   ۵۹ مخزن ستمبر ۱۹۰۸ء ص ۶۸

شاعروں کی ایک بڑی تعداد انگریزی شاعری کے مطالعہ سے محروم تھی انھیں انگریزی شاعری کی خارجی اور داخلی خصوصیات سے پوری طرح واقفیت نہیں تھی۔ دوسرے اردو شاعری پر روایت پرستوں کا تسلط تھا، جو روایت سے معمولی سی گریز پر چراغ پا ہو جاتے تھے۔ تیسری وجہ یہ ہے کہ اردو میں انگریزی ہیئتوں کو کمتر درجہ یا اوسط درجہ کے شاعروں نے متعارف کرایا، کوئی اعلا درجہ کا شاعر اس طرف متوجہ نہیں ہو سکا۔ چوتھی وجہ یہ ہے کہ ہر زبان کی مخصوص ساخت کے مطابق ہی اس کے شعری پیمانے ہوتے ہیں۔ اس لئے ایسی دوسری زبانوں کی ہیئتیں رائج نہ ہو سکیں، جو اردو زبان اور شاعری کی مروجہ ہیئتوں سے بالکل مختلف تھیں۔ یا انھیں رائج ہوتے میں بہت دیر لگی۔ پانچویں وجہ یہ ہے کہ ہر زبان کی ہیئتیں اور صنفیں قومی مزاج کے دامن میں پرورش پاتی ہیں۔ اس لئے ہر نئی ہیئت کو اس قومی مزاج کا جز ہوتے میں اس وقت تک دیر لگتی ہے جب تک کہ وہ اپنی وضع میں نئی زبان کے قومی مزاج کے مطابق تبدیلی نہیں کر لیتی۔ یا نئی زبان کے شاعر اس سے پوری طرح مانوس نہیں ہو جاتے۔ انھیں اسباب سے اردو شاعری میں اسٹینزا کی تمام شکلیں رائج نہ ہو سکیں۔ لیکن یہ بات واضح ہے کہ بدلتے ہوئے حالات اور انگریزی اسٹینزا اور دیگر ہیئتوں کے اثر کے تحت اردو نظموں کے بندوں میں نمایاں تبدیلیاں ہوئیں۔ یہ تبدیلیاں ۱۸۵۷ء کے بعد ہی شروع ہو چکی تھیں۔ اور بیسویں صدی کے پہلے پچیس برسوں میں اردو نظموں کے بندوں کی بہت سی شکلیں سامنے آ چکی تھیں اور اردو شاعری بندوں کے بیکراں امکانات سے آشنا ہو چکی تھی۔ بندوں کی نئی نئی ہیئتیں انگریزی کے تراجم اور طبع زاد نظموں میں نظر آتی ہیں۔ اس سلسلہ میں نادر کاکوروی، عظمت اللہ خاں، سرور جہاں آبادی، حفیظ جالندھری وغیرہ کا نام خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ ۱۹۱۴ء کے بعد ایک طرف کلاسکی ہیئتوں کا احیاء ہوا، اور دوسری طرف نظم کی ہیئت کو نئی سمت و جہت سے آشنا کرنے کے لئے ڈاکٹر بجنوری، اقبال جوش، ساغر، تاثیر، خلیفہ عبدالحکیم وغیرہ نے نمایاں کام کیا۔

نظمِ معرّا

بلینک ورس کو اردو میں معرّا نظم کہتے ہیں۔ سب سے پہلے حالی نے اس کا تذکرہ کیا

اور اس کا ترجمہ "غیر مقفیٰ نظم" کیا لکھتے ہیں کہ "یورپ میں بھی آج کل بلینک ورس یعنی غیر مقفیٰ نظم کا بہ نسبت مقفیٰ کے زیادہ رواج ہے"[۱۰] ۱۹۰۰ء میں عبدالحلیم شرر نے بھی اسے نظم غیر مقفیٰ کہا ہے وہ لکھتے ہیں

"سر دست ہم نظم کی ایک نئی قسم کی طرف توجہ کرتے ہیں جو انگریزی میں تو بکثرت موجود ہے۔ اردو میں بالکل نئی اور عجیب چیز نظر آئے گی۔ شرق کی شاعری میں ردیف و قافیہ بہت ضروری اور لازمی قرار دیئے گئے ہیں۔ مگر انگریزی میں ایک جداگانہ وضع کی نظم ایجاد کی گئی ہے، جس کو "بلینک ورس" کہتے ہیں۔ اردو میں اس کا نام اگر نظم غیر مقفیٰ رکھا جائے تو شاید مناسب ہوگا"[۱۱]

شرر نے نظم غیر مقفیٰ کو رائج کرنے کے لئے تحریک چلائی تھی اور مولوی عبدالحق کے مشورہ سے اس کا نام نظم معرّا کر دیا تھا۔ نام کی تبدیلی کے سلسلے میں شرر لکھتے ہیں:

"غیر مقفیٰ نظم کو ہم آیندہ سے "نظم معرّیٰ" ہی لکھا کریں گے ہمارے لائق اور معزز دوست جناب مولوی عبدالحق صاحب ہیڈ ماسٹر مدرسہ آصفیہ حیدر آباد نے اس نظم کے لئے یہ نام تجویز فرمایا ہے، جو ہمیں بہت پسند ہے"[۱۲]

اس طرح فروری ۱۹۰۱ء میں بلینک ورس نظم غیر مقفیٰ سے "نظم معرّیٰ" ہو گئی۔ بعد میں دلگیر اکبر آبادی نے بھی شرر کی تحریک اور ترجمہ کا حوالہ دیئے بغیر بلینک ورس کا ترجمہ نظم معرّیٰ کیا ہے لکھتے ہیں کہ

"انگریزی میں ایک خاص قسم کی نظم ہے، جسے بلینک ورس کہتے ہیں۔ اس کا صحیح و فصیح ترجمہ نظم معرّیٰ کیا جا سکتا ہے"[۱۳]

۱۰۔ مقدمہ شعر و شاعری مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ۱۹۵۳ لاہور ص ۱۲۷

۱۱۔ دلگداز جون ۱۹۰۰ء ص ۹

۱۲۔ دلگداز فروری ۱۹۰۱ء ص ۱۰

۱۳۔ فصیح الملک اپریل ۱۹۰۹ء ص ۱۲

۱۹۰۹ء کے بعد بلینک ورس کو اکبر الہ آبادی نے "بلا قافیہ"[۱۴] عظمت اللہ خاں نے "بے ردیف وقافیہ"[۱۵] کہا اور نجم الغنی نے اگرچہ بلینک ورس کو نظم تسلیم نہیں کیا مگر اس کے لیے حالی کی تردید میں "غیر مقفیٰ نظم"[۱۶] کہا ہے۔ لیکن قبولِ عام کی سند "نظمِ معرا" کو ہی ملی۔ اب یہ ہیئت نظمِ معرا ہی کہلاتی ہے۔

انگریزی میں بلینک ورس کی ہیئت

انگریزی میں قافیہ کی بنیاد صوتی آہنگ پر ہے۔ اردو میں حروف و حرکات پر ہے۔ انگریزی میں قافیہ کا نظام اتنا سخت نہیں جتنا اردو میں ہے۔ انگریزی میں قوافی کے لیے حسبِ ذیل اصول ہیں۔

۱۔ حروفِ علت کی آوازوں میں مماثلت اور یکسانیت ہو اور حروفِ صحیح کی آواز حرفِ علت کی آواز سے پہلے آتی ہو۔ مثلاً

SEE, MEE: ARK, MARK: PRIME, CLIME

۲۔ حروفِ علت سے قبل آنے والے حروفِ صحیح مختلف ہوں۔

M-ARK, L-ARK: F-AIR, H-AIR: R-AY, STR-AY

۳۔ دونوں اجزائے قافیہ تاکیدی ہوں

IN-VITE-PRO-LITE: RE-CEIVE, BE-LIEVE

انگریزی شعرا نے ان شرائط کو پیش نگاہ رکھا اور مصرع کے آخر میں اجزا کی مناسبت سے "اکہرا قافیہ" "دہرا قافیہ" "تہرا قافیہ" استعمال کیا۔ "یک جزی" قافیہ کو مردانہ قافیہ اور دو جزی قافیہ کو زنانہ قافیہ بھی کہتے ہیں۔ ان کے علاوہ انگریزی میں "داخلی قافیہ" "خطی قافیہ" اور "کمزور قافیہ" بھی ہوتا ہے۔ مگر انھوں نے ان پابندیوں میں آزادی بھی حاصل کی ہے اور قافیہ کے دائرہ میں وسعت اور لچک پیدا کی ہے۔ ان کے یہاں "سماعی قوافی" اور "بصری قوافی" بھی ہوتے ہیں۔ "جزدی قوافی" "نصف قوافی"

---

[۱۴] کلیات اکبر الہ آبادی دہلی ص ۱۳۲

[۱۵] سریلے بول ۱۹۴۰ حیدر آباد دکن ص ۱۹۰

[۱۶] بحر الفصاحت ۱۹۲۷ لکھنؤ ص ۴۲

اور "معطل قوافی" کا رواج بھی ہے۔ انگریزی شاعروں نے بعض ایسی چیزیں جائز کرلیں جو اردو علم قوافی میں عیب سمجھی جاتی ہیں۔ مگر اتنی آزادی کے باوجود انگریزی شاعروں نے قافیوں کی معمولی پابندیوں کو بھی برداشت نہیں کیا۔ اور قافیہ سے گریز کیا۔ قافیہ سے مکمل طور پر گریز کرنے سے بلینک ورس وجود میں آئی۔

آئمبک پنٹامیٹر کو سمجھنے کے لئے انگریزی عروض کی مبادیات سے واقفیت ضروری ہے۔ ہر زبان کا عروض اس زبان کی ساخت اور مزاج کے مطابق ہوتا ہے۔ انگریزی عروض بھی اس کلیہ سے مستثنیٰ نہیں۔ انگریزی لفظ میٹر جرمن زبان کی اصطلاح میزر سے ماخوذ ہے۔ انگریزی میں چار قسم کی بحریں ہیں اگرچہ یہ ایک دوسرے سے کلیتاً علیحدہ نہیں پھر بھی ہر ایک کو اس کی بعض انفرادی خصوصیات سے شناخت کیا جاسکتا ہے۔ وہ چاروں بحریں یہ ہیں۔

(۱) اجزائی بحر (۲) تاکیدی بحر (۳) تاکیدی اجزائی بحر (۴) ماترائی بحر

اجزائی بحر میں ہر مصرع کے ارکان کی تعداد کا شمار کیا جاتا ہے۔ اس بحر میں لہجہ کی تاکید مصرع کے بنیادی عروضی ڈھانچہ کا معیار نہیں ہوتی، بلکہ اس کی حیثیت محض آرائشی اور ذیلی ہوتی ہے۔ اس بحر کا عیب یہ ہے کہ مصرع کے ارکان کی تعداد پوری ہوجانے کے بعد قاری کو غیر فطری وقفہ پر رکنا پڑتا ہے۔

تاکیدی بحر میں لہجہ کے زور یا تاکیدوں کا شمار کیا جاتا ہے اس میں تاکیدوں کا ایک مخصوص نظام ہوتا ہے۔ اس بحر میں ہر مصرع کے ارکان یا اجزا کی تعداد مختلف ہوسکتی ہے۔ مگر تاکیدوں کا نظام نہیں بدل سکتا۔

تاکیدی اجزائی بحر میں مندرجہ بالا دونوں بحروں کی بعض خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ اس لہجہ کی تاکیدوں اور ارکان کی تعداد دونوں کی گنتی ہوتی ہے۔ اس میں لہجہ کی تاکیدوں کی ترتیب کو تبدیل کیا جاسکتا ہے ان میں حذف واضافہ بھی ہوسکتا ہے۔ مگر ہر مصرع کے ارکان کی تعداد میں تغیرات اور انحرافات کی اجازت نہیں ہوتی۔ اس پابندی سے تاکیدی اجزائی بحر میں سختی او رجمود پیدا ہوجاتا ہے۔ مگر اس کی ایجازی قوت میں بھی اضافہ ہوجاتا ہے۔ انگریزی کے قدامت پسند شاعروں نے اس بحر کو خاص طور پر برتا ہے۔ اس بحر کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں لہجہ کی تاکیدوں کو زیادہ آزادی، تنوع اور نئی نئی ترتیب سے کام میں لایا جاسکتا ہے۔ اس بحر کی اسی خصوصیت پر انگریزی عروض کی بعض بحروں مثلاً آئمبک پنٹامیٹر اور ٹروکائک ٹیٹرامیٹر کی بنیاد ہے۔ اس بحر میں سہ اجزائی نظم البدل کی

موجودگی یا عدم موجودگی اس بات کا فیصلہ کرتی ہے کہ یہ بحر تاکیدی بحر ہے یا تاکیدی اجزائی بحر ہے۔

ماترائی بحر میں لہجہ کی تاکیدوں پر آواز کے فاصلوں کو فوقیت حاصل ہے اس میں آواز کے فاصلوں کے فوٹ کو شمار کیا جا سکتا ہے، اور ہر ایک "فوٹ" طویل اور مختصر اجزا کی ایک مخصوص ترتیب یا وضع پر مشتمل ہوتا ہے۔ نشاۃ الثانیہ میں انگریزی کے بعض شاعروں نے ماترائی اصولوں کے مطابق نظمیں لکھنے کی کوشش کی تھی۔

انگریزی فوٹ میں دو جز ہوتے ہیں۔ جن اجزا پر لہجہ کا زور یا تاکید ہوتی ہے انھیں تاکیدی پرزور اور طویل کہتے ہیں اور جن پر زور نہیں ہوتا، انھیں غیر تاکیدی بے زور اور مختصر کہتے ہیں۔ عام طور پر دو اجزا سے مل کر ایک فوٹ بنتا ہے، جس کو دو جزی فوٹ کہتے ہیں۔ بعض فوٹ تین اجزا سے مل کر بنتے ہیں انھیں سہ اجزائی فوٹ کہتے ہیں۔

تاکیدی بحر اور تاکیدی اجزائی بحر میں فوٹ مندرجہ ذیل قسم کے ہوتے ہیں۔

نمبر شمار	نام فوٹ	علامت	انگریزی لفظ کی مثال
۱	آئمب	XI	DESTROY
۲	اناپسٹ	XXI	INTERVENE
۳	ٹروکی	IX	TOPSY
۴	ڈیک ٹائل	IXX	MERRILY
۵	اسپونڈی	II	A MEN
۶	پائی رک	XX	SON OF

آئمب جرمنی کے قدیم لفظ آئم بوس سے ماخوذ ہے۔

آئمب اور اناپسٹ فوٹ میں پہلا جز مختصر غیر تاکیدی اور بے زور ہوتا ہے نیز دوسرا طویل تاکیدی اور پرزور ہوتا ہے اس لئے اس کا آہنگ بلند اور مائل بہ ارتقا ہوتا ہے۔ ٹروکائک اور ڈیک ٹائل فوٹ میں پہلا جز طویل، تاکیدی اور پرزور ہوتا ہے نیز دوسرا مختصر غیر تاکیدی اور بے زور ہوتا ہے اس لئے اس کا آہنگ مائل بہ تنزل ہوتا ہے۔ آئمبک اور اناپسٹک آہنگ ڈیک ٹائلک اور ٹروکائک آہنگ کے برعکس ہوتا ہے۔ اسپونڈک اور پائی رک فوٹ نعم البدل فوٹ کہلاتے ہیں۔

یہ ضروری نہیں کہ فیٹ کی تقسیم الفاظ کی تقسیم سے مطابقت رکھتی ہو۔ ایک لفظ میں ایک سے زیادہ فوٹ ہو سکتے ہیں اور دو لفظوں پر ایک فوٹ مشتمل ہو سکتا ہے۔ دراصل فوٹ کی ساخت کا تعین وہ خصوصیت کرتی ہے جو اس پر چھائی رہتی ہے۔

فوٹ کا تصور قدیم ماترائی بحر میں ملتا تھا۔ وہاں سے جدید تاکیدی اجزائی بحر میں آیا۔ اکب میں ابتداءً چھ فوٹ ہوتے تھے۔ اور یہ ڈرامہ کے لئے معیاری سمجھا جاتا تھا۔ عہد قدیم میں آئمبک ہی بول چال کی زبان سے زیادہ قرب رکھتا تھا۔ آئمبک پنٹا میٹر میں پانچ آئمبک فوٹ ہوتے ہیں اس طرح آئمبک پنٹا میٹر میں دس اجزا ہوتے ہیں۔ مندرجہ بالا امور کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ بلینک ورس عروضی نقطۂ نظر سے بے قافیہ آئمبک پنٹا میٹر ہے۔

اردو میں نظمِ معرا کی ہیئت

اردو میں نظمِ معرا نے بلینک ورس کی ایک خصوصیت کو اپنایا اور دوسری سے انحراف کیا جس خصوصیت کو اپنایا وہ قافیہ سے انحراف ہے۔ جس کو نہیں اپنایا وہ ایک بحر کی پابندی ہے۔ عظمت اللہ خاں نے پہلی بار معرا نظم کے لئے ایک بحر مخصوص کرنے کی طرف توجہ دلائی تھی۔ وہ بلینک ورس کی بحر کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "انگریزی میں بے قافیہ نظم کے متعلق عام قاعدہ سا ہو گیا ہے کہ بے قافیہ نظم عموماً انگریزی عروض کی ایک لطیف اور مقبول عام بحر آئمبک پنٹا میٹر میں لکھی جاتی ہے۔ اس بحر کو اردو میں ف علن پانچ بار کہا جائے گا"[۱۷]

چونکہ آئمبک پنٹا میٹر کی ترتیب اجزا رخفیف طویل ہوتی ہے اس لئے ماترائی اصول کے مطابق ف علن بنتا ہے (تفصیل کے لئے عظمت اللہ خاں اور ہماری اصناف واسالیب دیکھئے) لیکن فاعل کو پانچ بار دہرانے سے کوئی سریلا وزن نہیں بنتا اس لئے یہ مشورہ دیتے ہیں کہ:

> "بہتر ہوگا کہ اس کے بجائے کوئی خالص بحر مخصوص کر لی جائے میرا ذاتی

۱۷؎ سریلے بول ص

خیال ہے کہ اردو میں فعولن ۵ بار وہی کام دے گا جو انگریزی میں

ف علن پانچ بار سے لیا جاتا ہے [۱۵]

فعولن بحر متقارب کا رکن ہے۔ قدیم عروض میں فعولن ۵ بار یعنی فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن کوئی وزن نہیں ہے۔ یہ عظمت اللہ خاں کی ایجاد ہے۔ اس میں ایک خاص آہنگ ہے مگر قدیم آہنگ کی اکائی سے مختلف ہے۔ اس وزن پر نظم کے آہنگ کا اندازہ یہ ہوگا:

مسافر چلا جا رہا ہے کنارے کنارے ۔ نہ طوفاں ہی کم ہے نہ ہمت وہ ہارا ابھی تک

ادھر امن ساحل ادھر زور طوفاں غضب ہے ۔ خدا جانے کشتی پہ ہو کس کا احساں غضب ہے

خود اس وزن میں عظمت اللہ خاں کے یہاں اور دیگر اردو شاعروں کے کلام میں کوئی معرّا نظم نہیں ملتی۔ شاعروں نے ابتدا ہی سے مختلف بحروں میں معرّا نظمیں لکھ کر نہ صرف یہ کہ عظمت اللہ خاں کے نئے وزن کو مسترد کر دیا بلکہ کسی ایک بحر کے تعین کے امکانات کو بھی کم سے کم کر دیا۔ چند ابتدائی معرّا نظموں کے اوزان پیش کیے جاتے ہیں۔

محمد حسین آزاد (۱) "جغرافیہ کی پہیلی" ہنگامۂ ہستی کو ۔ گر غور سے دیکھو تم

مفعولُ مفاعیلن ۔ مفعولُ مفاعیلن

بحرِ ہزج مربع اخرب

(۲) جذبِ دوری ۔ میرے پیارے بابا ۔ تمہیں کیونکر ہو یقین

فعلاتن فعلن ۔ فعلاتن فعلن

بحر مدید

اسمٰعیل میرٹھی (۱) "چڑیا کے بچے" دو تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں

چپ چاپ لگ رہے ہیں سینے سے اپنی ماں کے

مفعولُ فاع لاتن ۔ مفعولُ فاع لاتن

بحر مضارع مثمن اخرب

---

[۱۵] ایضاً ص ۷۲

(۲) "چھوٹے چھوٹے تارو" ارے چھوٹے چھوٹے تارو کہ چمک دمک رہے ہو

فعِلاتُ فاعلاتن فعِلاتُ فاعلاتن

بحرِ رمل مربع مشکول سالم

اکبر الٰہ آبادی (۱) (بلا عنوان) اجسام کے فنون کا کرتے ہیں خود عمل

اجرام کے علوم کا دیتے ہیں ہم کو درس

مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن

بحرِ مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف

(۲) (بلا عنوان) چلا جاتا تھا ایک ننھا سا کیڑا رات کاغذ پر

بلا قصدِ ضرر میں نے ہٹایا اس کو انگلی سے

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

بحر ہزج مثمن سالم

عبدالحلیم شرر (۱) "منظوم ڈرامہ" جس کو دیکھو خوش ہے لیکن آہ اک میں ہوں کہ دل

کو قرار آتا نہیں الجھن ہے بے تابی ہے اور

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

بحرِ رمل مثمن محذوف

عظمت اللہ خاں (۱) بلا ردیف و قافیہ۔ نہ کہیے کہ ننھا سا اک واقعہ۔ اسے آپ ننھا کہیں کس لئے

فعولن فعولن فعولن فعل

متقارب مثمن محذوف

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ابتدا ہی سے اردو شاعروں نے نظمِ معرّا کو وسیلہ اظہار بنانے میں کسی ایک بحر کو مخصوص نہیں کیا، بلکہ مختلف بحروں میں لکھتے رہے۔ اردو شاعری میں یہ روایت اس کے بعد بھی قائم رہی۔ اور آج تک بھی کوئی بحر مخصوص نہیں ہو سکی ہے۔

اردو میں معرّا نظم کی بحروں کے اس تنوع کی بہت سی وجوہات ہیں۔ ایک تو یہ کہ اردو شاعر ابتداءً انگریزی بحر پینٹا میٹر کا شعور نہیں رکھتے تھے اور اس بحر کی خصوصیات سے آگاہ نہیں تھے۔ بلینک

ورس سے بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ محض اس میں قافیہ نہیں ہوتا۔ اس لئے انھوں نے قافیہ سے نجات حاصل کر کے یہ سمجھ لیا کہ معرّا نظم کا حق ادا ہو گیا۔ دوسرے یہ کہ کسی ایک بحر کا تعین کرنا کسی ایک شاعر کا کام نہیں۔ خود انگریزی میں بلینک ورس میں ایک زمانہ تک پنٹامیٹر استعمال نہیں ہوا۔ رفتہ رفتہ شاعروں کے مجموعی تجربوں نے معرّا نظم کے لئے مخصوص بحر پنٹامیٹر کا تعین کر دیا۔ اردو معرا نظم بھی تشکیل و تعمیر کے اسی دور سے گزر رہی ہے۔ ممکن ہے آگے چل کر کسی مخصوص بحر کا تعین ہو جائے۔ مگر اس کا امکان کم ہے۔ بحر موسیقیت کا خارجی عنصر سہی مگر یہ مواد پر منطبق نہیں کیا جاتا بلکہ موضوع مواد اور شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت کے خارجی اظہار کی صورت میں وجود پذیر ہوتا ہے۔ اس لئے ہر نئے شعری تجربے کے لئے نئی بحر اور اس کی ذیلی صورتوں کی ضرورت پیش آتی ہے۔ میرے خیال میں "نظمِ معرا" کا یہ انحراف نیک شگون ہے۔ کسی ایک بحر کی پابندی سے معرا نظم روایتی بندشوں کا شکار ہو جاتی اور ہر قسم کے تجربوں کو ایک ہی بحر میں بیان کرنے سے نظم کے تخلیقی اور جمالیاتی پہلو کو نقصان پہنچتا۔ اس لئے اردو میں ہر ایک ایسی نظم خواہ کسی بحر میں ہو نظمِ معرّا کہلاتی ہے۔ جس میں قافیہ نہ ہو۔ اور مصرعوں کی تعداد کم سے کم تین ہو۔ دو مصرعوں پر فرد کا گمان ہوتا ہے اور فرد کو معرا نظم نہیں کہا جا سکتا اس کے لئے نظم کی بنیادی خصوصیت یعنی وحدتِ خیال اور تسلسلِ موضوع بھی ضروری شرط ہے۔

نظمِ معرا کا ارتقا

عربی اور فارسی میں بے قافیہ شعر کی ایک ہلکی سی روایت ملتی ہے مگر اردو شاعروں نے اس سے کوئی استفادہ نہیں کیا۔ عبدالرحمٰن نے عہدِ ہارون الرشید کے شاعر ابو نواس کے ضمن غیر مقفی اشعار درج کئے ہیں[۱۹]۔ لیکن یہ روایت عربی شاعری میں ابھر نہیں سکی۔ فارسی میں ایک بے قافیہ ہیئت ملتی ہے اور فارسی کی تقلید میں اردو میں بھی نظر آتی ہے، جس کو "فرد" کہتے ہیں۔ فرد کو مرزا قتیل نے اقسامِ نظم میں شمار کیا ہے اور اس کی تعریف یہ درج کی ہے:

۱۹؎ مرآۃ الشعر ۱۹۲۶ دہلی ص ۶۶

"فرد ایک بے قافیہ شعر ہوتا ہے۔ اس کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ یہ بے قافیہ ہوتا ہے، اور کسی غزل و قصیدہ میں نہیں ہوتا۔ پس یہ ثابت ہوا کہ غزل اور قصیدہ کا شعر واحد فرد نہیں کہلا سکتا۔ اگر ایسا ہوتا کہ ہر بے قافیہ شعر پر فرد کا اطلاق ہوتا تو فرد کو الگ قسم کیوں سمجھا جاتا"[۲۰]

نجم الغنی بھی ایسی ہیئت بلا قافیہ[۲۱] کو فرد قرار دیتا ہے جو غزل و قصیدہ کی بیت نہ ہو بلکہ الگ سے موزوں کی گئی ہو اور اس کے دونوں مصرعوں کے قوافی الگ الگ ہوں۔ مثلاً

نہیں ہے بے سبب یہ خندۂ دنداں نما ہرگز　　کسی کے تو لہو پینے پہ یعنی دانت رکھتا ہے۔

اردو شعرا نے نظم معرا کی روایت کو آگے بڑھانے کے لئے فرد کی روایت سے بھی فائدہ نہیں اٹھایا! اس کے بہت سے اسباب ہیں۔ ایک تو قافیہ اردو شاعروں کے مزاج میں رچ بس گیا تھا۔ اکثر شعرا کا ذہن تقلیدی ہو گیا تھا۔ پھر فرد کی روایت موثر اور مضبوط نہیں تھی۔ اس کو شاعری میں زیادہ اہمیت حاصل نہ تھی۔ چونکہ فرد کی ہیئت میں محض ایک وزن کے دو مصرعے ہوتے ہیں اور مضمون یا خیال انھیں دو مصرعوں میں مکمل ہو جاتا تھا، جبکہ بلینک ورس میں نظم کی خصوصیت (وحدتِ خیال، تسلسلِ خیال اور ارتقائے خیال) ہوتی ہے۔ فرد اس وسعت کا متحمل نہیں ہو سکتا تھا اس لئے فرد کی روایت بھی بلینک ورس کے لئے راہ ہموار نہیں کر سکی۔

اردو میں انگریزی اثرات کے نفوذ کے بعد سب سے پہلے حالی نے قافیہ کے جبر کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

"جس طرح صنائع لفظی کی پابندی معنی کا خون کر دیتی ہے اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطالب میں خلل انداز ہوتی ہے"[۲۲]

حالی بلینک ورس کے تذکرے اور قافیہ کی قید کی خلل اندازی کے اعتراف کے باوجود قافیہ کو ترک نہیں کر سکے۔ بلکہ تمام عمر مقفیٰ شاعری کرتے رہے۔ البتہ محمد حسین آزاد[۲۳] کے یہاں دو نظمیں

---

۲۰ دریائے لطافت (مرتبہ انجمن ترقی اردو) لکھنؤ ۱۹۱۴ ص ۲۳۸

۲۱ بحر الفصاحت ص ۱۱۸　　۲۲ مقدمہ شعر و شاعری مرتبہ وحید قریشی ص ۱۲۸

"جغرافیہ کی پہیلی" اور "جذب دوری" ایسی نظمیں ہیں جن میں قافیہ نہیں ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی کے یہاں "چڑیا کے بچے" اور "تاروں بھری رات" معرا نظمیں ہیں۔ اکبرالہ آبادی کے یہاں بھی دو معرا نظمیں نظر آتی ہیں۔ مگر ان اکا دکا کوششوں نے بھی اردو شاعری پر کوئی نمایاں اثر نہیں ڈالا۔ اور شاعری قافیہ پیمائی اور قافیہ آرائی کی راہ پر چلتی رہی۔ محمد حسین آزاد کی نظمیں مشق اور فرمائش پر مبنی ہیں۔ ان کی زبان تکنیک اور اسلوب میں تازگی اور توانائی کا احساس نہیں ہوتا۔ ان نظموں کی اہمیت یہ ہے کہ یہ نظمیں اردو میں معرا نظم کے ابتدائی نمونوں میں سے ہیں۔ اسمٰعیل میرٹھی انگریزی سے واقف نہیں تھے۔ انھوں نے جدید نظم نگاری کی تحریک کے زیر اثر معرا نظمیں لکھی ہیں۔ وہ بچوں کے لئے لکھتے تھے۔ اس لئے ان کی معرا نظموں میں بھی وہ بالیدگی، گہرائی اور تہہ داری پیدا نہ ہو سکی جو اس دور کے دوسرے شعرا پر اثر انداز ہوتی۔ "چڑیا کے بچے" میں کہانی کی تکنیک برتی گئی ہے، جس سے اس میں بچوں کے لئے دلکشی پیدا ہوگئی ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی نے بچوں کی شاعری میں ان کی نفسیات اور درسی ضروریات کو پیش نگاہ رکھ کر اخلاقی سبق دیا ہے، اس لئے اس نظم میں اعلا شاعری کی خوبیاں بہت کم ہیں۔ "تاروں بھری رات" بھی ایک بیانیہ نظم ہے۔ اس کی زبان بول چال کی زبان سے قریب ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ روانی سلاست اور سادگی بھی ہے۔ یہ نظم "چڑیا کے بچے" سے زبان اور اسلوب کے اعتبار سے بہتر ہے۔ مگر یہ بھی شاعر کے تخلیقی تجربوں کی پوری عکاسی نہیں کرتی، اس میں جدت اور انفرادیت نمایاں نہیں ہے۔ اکبرالہ آبادی کی نظم معرا جس کا مصرع ہے "اجسام کے نمون کا کرتے ہیں خود عمل" اکبر کے فکر و فن کی بعض اہم خصوصیات کی حامل ہے۔ اس میں اس نظم کا تقابلی تیکھا اور طنزیہ انداز بیان دلکشی اور مقصدیت کے عنصر کو بڑھاتا ہے۔ زبان کسی قدر بوجھل ہے اور فارسی تراکیب کی فراوانی اور فارسی شعر کی موجودگی سے ادق اور مغلق معلوم ہوتی ہے۔ دوسری نظم جس کا مصرع اولی ہے "چلا جاتا تھا اک ننھا سا کیڑا رات کا غذیر" ایک نظم معرا ہے۔ اس واقعاتی نظم میں بحر کی روانی، زبان کی سادگی اور تکنیک کا کسی قدر براہ راست اور حکایتی انداز دلکشی پیدا کرتا ہے۔ اس نظم پر بھی مقصدیت طاری ہے۔ مگر آخری شعروں کو جذبہ کی آنچ نے تاثیر اور توانائی عطا کر دی ہے۔ مختصر یہ کہ اس طرح ابتدائی معرا نظموں میں اسمٰعیل میرٹھی کی "تاروں بھری رات" اور اکبر کی دو نظمیں غنیمت ہیں۔ دراصل آزاد اور حالی وغیرہ کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے بار بار انگریزی زبان و ادب اور تعلیم و تہذیب کے

صالح عناصر کا ذکر کر کے روایت پرستی سے اپنے دور کے فنکاروں کی توجہ ہٹائی اور انھیں نئی روشنی، نئی ہیئتوں اور نئے موضوعات کی طرف مائل کیا۔ اس ضمن میں پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی کی خدمات کو بھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ منصور احمد نے دتاتریہ کیفی کی ایک نظم معرا بعنوان "شعر کی شان" کا ذکر کیا ہے جو ۱۸۹۳ء کی تخلیق ہے۔[۲۳]

قولِ عقلائے حال و پیشیں — بھرتے ہیں دفاتر اس سخن سے
اس عرصۂ زیست میں ہر اک چیز — حرفِ تسکین ہے پیش کرتی
مصنوعی دلائل اور ترغیب — غم تاکہ غلط ہو آدمی کا

اس نظم میں "مصنوعی دلائل اور ترغیب" مصرع خارج از بحر ہے مصنوعی کی "ی" ساقط ہوگئی ہے۔ یہ نظم موضوع کی سنجیدگی اور بحر کی روانی کے باوجود دوسرے درجہ کی نظم ہے۔ اس میں شعوری کاوش اور تخلیقی تجربے کی جھلک کا امتزاج ہے۔ کیفی کی ایک اور نظمِ معرا ہے۔

اے نکتہ سنجوان کے قدم پر — ہے فرض و لازم تم سب کو چلنا
ترک اب خیالِ معشوق کردو — معشوق اپنا پیارا وطن ہو

یہ نظم بھی محض آورد کا کرشمہ ہے۔ پھر بھی اتنی بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ یہ نظمیں انگریزی کے بڑھتے ہوئے اثرات کو ظاہر کرتی ہیں۔

اردو میں نظمِ معرا کی باقاعدہ تحریک عبدالحلیم شرر نے شروع کی۔ شرر سے قبل بلینک ورس اور غیر مقفیٰ شاعری کا ذکر آچکا ہے۔ شرر نے ۱۸۸۹ء میں حالی کی طرح اردو شاعری کی پابندیوں کو محسوس کیا اور انگریزی شاعری کی آزادیوں کو ان الفاظ میں سراہا ہے۔

"اردو نظم میں جس قدر سختی کی گئی ہے، اسی قدر انگریزی میں سہولت سے کام لیا گیا ہے۔ اردو شاعری میں صدہا قیدیں اور ہزارہا قسم کی پابندیاں ہیں اور ترقی کرتی جاتی ہیں۔ بخلاف اس کے انگریزی میں بہت کم قیدوں کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس سے زیادہ کیا کہ باوجود اس ترقی کے اب تک

---

[۲۳] واردات (۱۹۴۱) لاہور ص ۳۷

انگریزی میں قافیہ کی ضرورت نہیں، اور اردو میں جب تک قافیہ کی پابندی نہ ہو شعر نہیں ہو سکتا۔[۲۴]

شرر کو قافیہ پیمائی کی مشکلات اور اس کے نقصانات کا بخوبی اندازہ تھا انھوں نے "بلینک ورس یا نظمِ غیر مقفیٰ" کے عنوان سے قافیہ کی قیود کی دشواریوں پر اس طرح روشنی ڈالی ہے:

"اصل یہ ہے کہ قافیہ وغیرہ کی قیدیں کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے میدان کو نہایت ہی تنگ کر دیتی ہیں۔ اگر کوئی ڈراما یا مختلف لوگوں کی گفتگو نظم میں ادا کرنی ہو تو مجبور ہونا پڑتا ہے کہ ہر فقرہ اور خیال جس طرح بنے، ہر مصرع یا شعر میں ختم کر دیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اس قید کے ساتھ کلام کا تسلسل نہیں قائم رہ سکتا۔ اس لئے کہ قافیہ سلسلۂ کلام کو ہمیشہ قطع کر دیا کرتا ہے۔"[۲۵]

شرر کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ قافیہ کے جبر اور اس کے نقصان سے بخوبی واقف تھے۔ اِن ہی دقتوں اور نقصانات کے پیش نظر ۱۹۰۰ء میں بلینک ورس کی تحریک شروع ہوئی اس کی حمایت میں انھوں نے ان الفاظ میں اظہار خیال کیا۔

"انگریزی میں خالصۃً ڈرامے کے لئے یہ نظمِ غیر مقفیٰ ایجاد کی گئی ہے جو یہ شان دکھاتی ہے کہ ایک طرف تو کلام برابر موزوں ہوتا چلا جاتا ہے اور دوسری طرف سلسلۂ کلام یوں جاری رہتا ہے۔ اگر مصرع مصرع جدا کر کے نہ لکھیں تو معلوم ہو کہ گویا بے تکلفی سے نثر میں گفتگو ہو رہی ہے۔"[۲۶]

اس بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ شرر بلینک ورس کی آزادیوں اور سہولتوں سے آگاہ تھے ان کے خیال میں بلینک ورس میں ایک عروضی وزن رہتا ہے، اور دوسری طرف سلسلۂ کلام بھی باقی

۲۴؎ ماہنامہ دلگداز ۱۸۹۸ء ص

۲۵؎ دلگداز جون ۱۹۰۰ء ص ۹

۲۶؎ ایضاً ص ۹

رہتا ہے۔ سب سے بڑی خصوصیت یہ بیان کی ہے کہ وہ نظم ہوتے ہوئے بھی بول چال سے قریب ہوجاتی ہے۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ ٹھیک ہیں مگر شرر کا یہ بیان صحیح نہیں کہ انگریزی میں بلینک ورس محض ڈرامے کے لیے ایجاد کی گئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انگریزی کے بیشتر ڈرامے بلینک ورس میں ہیں بلکہ انگریزی شاعری کا بھی خاصا بڑا حصہ بلینک ورس میں ہے۔ شرر نے نہ صرف یہ کہ قافیہ کی خرابی آشکار کیں اور بلینک ورس کی خوبیوں کو نظریاتی طور پر سراہا بلکہ ان کمزوریوں کی نشاندہی بھی کی جو بعض انگریزی داں نوجوان نظمِ غیر مقفیٰ لکھنے میں کر چکے تھے۔ شرر کا بیان ہے:

> "بعض انگریزی داں نوجوانوں نے کئی مرتبہ اردو میں نظمِ غیر مقفیٰ کے کہنے کی کوشش کی مگر کامیاب نہ ہو سکے۔ اور ناکامی کی وجہ یہ ہوئی کہ سوا قافیہ کی قید چھوڑ دینے کے انھوں نے اس نظم کی دوسری خوبیاں اور اصلی ضرورت دکھلانے کی طرف توجہ نہیں کی۔ شاید اگر وہ کسی ڈرامہ یا گفتگو کو نظم کرتے اور کلام کی بے تکلفی و روانی کے قائم رکھنے کی کوشش کرتے تو ممکن تھا کہ اہلِ سخن پسند نہ کرتے"[۲۷]

اس بیان سے دو باتیں معلوم ہوتی ہیں کہ ایک تو یہ کہ شرر سے پہلے یا ان کے زمانے میں بعض انگریزی داں نوجوان نظمِ غیر مقفیٰ لکھنے کا تجربہ کر چکے تھے۔ لیکن کامیاب نہیں ہو سکے تھے۔ حیرت کی بات ہے کہ شرر نے بعض انگریزی داں نوجوانوں کے نظمِ غیر مقفیٰ کے ناکام تجربوں کا ذکر تو کیا ہے مگر آزاد اسمٰعیل وغیرہ کی بے قافیہ نظموں کا ذکر نہیں کیا۔ یا تو شرر ان کوششوں سے واقف نہیں تھے یا پھر مصلحتاً ذکر کرنا نہیں چاہتے تھے۔ مگر مصلحتاً خاموشی کی بظاہر کوئی وجہ نہیں ہے۔ دوسری بات یہ معلوم ہوتی ہے کہ ان جوانوں کی وہ نظمیں ڈرامائی نہیں تھیں اور ان میں بول چال کا انداز اور بے تکلفی و روانی بھی نہیں تھی جس کی وجہ سے ناکام ہوگئیں۔ شرر کے بیان سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ:

(الف) نظمِ غیر مقفیٰ کا استعمال محض ڈرامے میں ہونا چاہیے۔

(ب) تسلسلِ خیال کے ساتھ مصرعے باہم مربوط ہوں۔

۲۷۔ ایضاً ص ۱۰

(ج) نظمِ معریٰ کی زبان بول چال کی زبان کی ترتیب کے مطابق ہو۔
(د) نظم میں بے تکلفی وسادگی ہو۔

اس میں بنیادی خصوصیت غیر مقفیٰ نظم کو ڈرامے سے متعلق کرنا ہے۔ چونکہ ڈرامے میں
کالمے ہوتے ہیں اس لئے اس میں دوسری خصوصیات بھی لازمی قرار دی گئیں جو ڈرامائی شاعری اور
ان کی زبان کا خاصہ ہوتی ہیں۔ شرر انگریزی ڈراموں کے ذریعہ بلینک ورس سے روشناس ہوئے تھے۔
ان کے ذہن میں یہ بات بس گئی تھی کہ بلینک ورس محض ڈراموں میں ہی برتی جاتی ہے۔ اگر وہ بلینک
ورس کی ابتدا اور ارتقا کا باقاعدہ مطالعہ کر لیتے تو بلینک ورس کو محض ڈراموں کے لئے مخصوص نہ
سمجھتے اور اس سے محض وہی خصوصیات وابستہ نہ کرتے جو ڈراموں کی زبان اور اسلوب کی خصوصیات
ہوتی ہیں۔ شرر کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نظمِ غیر مقفیٰ کے اپنے نظریہ کو عملی جامہ پہنایا اور اپنے
ناول "قلپانا" کے کچھ حصے نظمِ غیر مقفیٰ میں لکھے اور دلگداز میں شائع کئے۔ اس کی پہلی قسط جون
سنہ ۱۹۰۰ء میں، دوسری ستمبر ۱۹۰۰ء میں، تیسری دسمبر ۱۹۰۰ء میں، چوتھی جنوری ۱۹۰۱ء میں، پانچویں
فروری ۱۹۰۱ء میں، اور چھٹی مئی ۱۹۰۱ء میں شائع ہوئی۔ قلپانا ڈراما نظمِ غیر مقفیٰ میں اس طرح شروع
ہوتا ہے۔

جولین	کون ہے کیوں آیا ہے اور کیا ہے آنے کی غرض کس لئے آیا ہے اور کس کا ہے یہ سادہ جہاز گو سمجھ میں کچھ نہیں آتا۔ مگر حیرت سی ہے
ایک درباری	میں تو کہتا ہوں کہ حضرت کوئی عیسائی فقیر مانگنے آیا ہے
جولین	لیکن وضع سائل کی نہیں
دوسرا درباری	مصر یا قرطاجنہ کا کوئی سوداگر نہ ہو
جولین	شاید ایسا ہی ہو۔ لیکن جو ہو آنے دو یہاں خود ہی حال اپنا بتادے گا یہ میرے سامنے

یہ غیر مقفیٰ منظوم ڈراما شرر کے غیر مقفیٰ نظم کے تصور کی تمام خوبیوں کا حامل ہے۔ اس میں

قافیہ نہیں ہے اور پوری نظم کا ایک وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ہے۔ جب ضرورت جس کے ارکان کو بکھیر کر گفتگو کی زبان کا آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔ اردو شاعری میں اس قسم کا یہ پہلا تجربہ تھا ایک تو اردو میں ڈرامے کی روایت ہی نئی تھی، دوسرے ڈراما ایسی نظم میں تھا جس میں قافیہ نہیں تھا تیسرے تمام مصرعے برابر نہیں تھے بلکہ انھیں گفتگو کی ترتیب کے مطابق چھوٹا بڑا کر کے لکھا گیا تھا۔ اس میں ارکان کی کل تعداد کو نہ صرف یہ کہ دو یا دو سے زیادہ ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا تھا بلکہ ایک ہی رکن کو توڑ کر دو جگہ لکھ دیا گیا تھا مثلاً اس ڈرامے میں ایک جگہ "فلورنڈا" کی چچا زاد بہن مریم راورق بادشاہ کی ہوس پرستی سے بچ کر بھاگنا چاہتی ہے۔ اس موقع پر مریم اور ساقیہ کی گفتگو نظم کی گئی ہے۔

فلورنڈا	(مریم سے)	کیا کرو گی جا کے اب
		فاعلاتن فاعلا
ساقیہ		ان کو نہ روکیں
		تن فاعلاتن
فلورنڈا		کس لیے
		فاعلن
ساقیہ		بادشاہ کو گر ابھی شک ہوا تو بس مجھے
		فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
		اور ان کو قتل کر ڈالیں گے
		فاعلاتن فاعلاتن فاع
فلورنڈا	(آنسو بہا کے)	تو جاؤ بہن
		لاتن فاعلن

شرر نے پورا ڈراما اسی تکنیک میں لکھا ہے۔ اس نے ڈرامائی انداز یا بول چال کی زبان کی ترتیب کو کہیں بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا اور حسب ضرورت ارکان کو بکھیر کر یا ان کے ٹکڑے کر کے برتا ہے۔ اس تجربہ کے دوررس نتائج نکلے۔ مصرع کے تصور میں تبدیلی ہوئی۔ اردو میں ایک نئی ہیئت

کا رواج ہوا یہی نہیں بلکہ اردو میں ڈرامائی انداز کی طویل نظم نگاری کو فروغ بھی ملا، اور اس پر جدت پسند اور قدامت پسند دونوں حلقوں میں ردعمل کا اظہار ہوا۔ شررؔ کی تحریک کا سب سے بڑا اثر یہ ہوا کہ دلگداز کے علاوہ مخزن، پنجاب ریویو، فصیح الملک۔ رسالہ نیرنگ۔ دکن ریویو وغیرہ میں غیر مقفیٰ نظم پر بحث چھڑ گئی اور رسائل میں غیر مقفیٰ نظمیں چھپنے لگیں۔ ان اثرات کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(الف) شررؔ کی تقلید میں غیر مقفیٰ نظموں اور ڈرامائی نظموں کی اشاعت

(ب) غیر مقفیٰ نظم پر نظریاتی بحثیں۔

شررؔ کی تحریک کے ردعمل کے طور پر میر حیدر علی نظم طباطبائی نے ایک نظم دلگداز میں شائع کرائی جس کا عنوان "بلینک ورس یعنی نثر مرجز بوزن رباعی" ہے۔ شررؔ نے اس پر "توسیع میدان سخن" کے عنوان سے ایک نوٹ لکھا جس میں کہا گیا ہے کہ "نظم غیر مقفیٰ کے متعلق ہم نے جو کوشش شروع کی تھی اب اس کی جانب زیادہ توجہ معلوم ہوتی ہے"[۲۸]۔ اس نظم کا پہلا بند یہ ہے:

ہیں نثر کی تین قسمیں مشہور، ان میں
اک نثر مرجز بھی ہے۔ یعنی وہ کلام
جس میں کہ ہو وزن شعر اور قافیہ کی
قید اس میں نہ ہو، رہیں معانی آزاد

اس نظم کی کئی خصوصیات ہیں یہ نظم بندوں میں تقسیم ہے۔ ہر بند میں چار مصرعے ہیں۔ پوری نظم غیر مقفیٰ ہے اور رباعی کے اوزان میں ہے۔ نظم غیر مقفیٰ بوزن رباعی اپنی جگہ ایک عجیب و غریب تجربہ ہے۔ اس نظم میں مصرع کے تصور کی تبدیلی کی جھلک بھی ملتی ہے۔ اگرچہ یہ نظم بیانیہ قسم کی ہے مگر اس کی تجرباتی نوعیت بہت اہم ہے

۱۹۰۱ء میں منشی احمد حسین فرہادؔ کی ایک طویل اور کسی قدر ڈرامائی نظم غیر مقفیٰ شائع ہوئی جس کا موضوع ہندوستان کی تاریخ کے اوراق سے ماخوذ ہے اور اس میں راجہ بھوج اور اس کے مردانہ استقلال

۲۸۔ دلگداز دسمبر ۱۹۰۰ء ص ۱۱

کو بیان کیا گیا ہے۔

مالوہ مشہور ایک صوبہ ہے وسط ہند میں
واں کئی اک نامور راجہ ہوئے ہیں حکمراں

یہ نظم فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلان کے وزن پر ہے۔ اندازِ بیان سادہ اور سپاٹ ہے۔ پوری نظم میں ایک شعوری کاوش جھلکتی ہے۔ اس میں تخلیقی اُپج کا احساس نہ ہونے کے برابر ہوتا ہے۔ مگر اس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے تمام مصرعے مساوی الوزن ہیں اور وحدتِ موضوع کی وجہ سے ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ اس نظم میں کہیں کہیں عروضی غلطیوں اور بیان کے جھول بھی ملتے ہیں جو نظم کے آہنگ کو مجروح کرتے اور اس کی تاثیر کو ختم کرتے ہیں۔

۱۹۰۲ء میں نذیر حسین احمد انبالوی نے ولیم کوپر کی نظم کا ترجمہ "ایذائے حیوانات" کے عنوان سے کیا۔

اجباب میں اپنے اسے شامل نہ کروں گا　　اطوار خجستہ ہوں کہ فہمید ہمیں ہوں
بے اس کی ضرورت کوئی مجبور کرے جو　　روندے کسی کیڑے کو جو ہو راہگزر میں

اس نظم کا وزن مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن / فعولان ہے چونکہ یہ ترجمہ ہے اور مشق و مزاولت کی بنیاد پر کیا گیا ہے اس لئے اس میں شعری خوبیاں کم سے کم ہیں۔ یہ نظم شرر کی تکنیک میں نہیں بلکہ آزاد اور اسمعیل کی تکنیک میں ہے

۱۹۰۹ء میں بدرالدین سیوہاروی کی ایک معرا نظم "تنازع للبقا" شائع ہوئی یہ ایک مختصر معرا نظم ہے۔

چشمہ جو یہ بہہ رہا ہے　　کہتا ہے اپنی رو میں
دریائے زندگانی　　میری طرح رواں ہے

اس کا وزن مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن ہے۔ یہ نظم تمثیلی اور علامتی تکنیک میں ہے۔ جس سے کسی قدر دلکشی پیدا ہوگئی ہے۔ لیکن سپاٹ اور بیانیہ ہے۔ یہ نظم بھی افادی نقطہ نظر سے بہتر مگر جمالیاتی نقطہ نظر سے ناقص ہے۔

۱۹۱۰ء میں شرر نے پھر "مظلوم ورجینا" کے عنوان سے اپنی مخصوص تکنیک میں ایک ڈراما

شائع کیا۔ یہ ڈراما رومتہ الکبریٰ کی تاریخ سے ماخوذ ہے۔ روم میں دو گروہ تھے۔ ایک معززین کا دوسرا عوام الناس کا۔ ان دونوں گروہوں کے جھگڑوں کو فلادیوس طے کرتا تھا۔ فلادیوس بدخصلت تھا۔ اس نے ورجینا کو اپنی ہوس کا نشانہ بنانا چاہا، یہی اس ڈراما کا پلاٹ ہے۔ کمرۂ عدالت ہے اور ڈرامہ اس طرح شروع ہوتا ہے۔

آپیوس (کبر و نخوت سے)

لڑ جھگڑ کر مدتوں کے بعد اب حاصل کیے
ہیں حقوق اپنے کہاں آزادیاں، یہ پہلے تھیں
پہلے میں تھا اک غریب ادنیٰ سپاہی، آج ہوں
حکمرانِ روم، اب وہ کون ہے، جو چار آنکھیں
کر سکے، میرے مقابل یا کرے انکار میرے حکم سے

یہ ڈرامہ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلان کے وزن پر ہے۔ گفتگو کی ضرورت کے مطابق ارکان کو توڑ کر بکھیر اگیا ہے۔ اس میں بھی پہلے ڈرامے کی طرح شعریت کم اور نثریت زیادہ ہے۔ یہ ڈراما بھی فلیانا (فلورنڈہ) کی تکنیک ہے۔

۱۹۱۱ء میں قیصر (ایڈیٹر الحجاب) کی ایک نظم معرا بعنوان "وہ" شائع ہوئی اس کا موضوع فطرت اور مظاہر فطرت کے ذریعہ شانِ خداوندی کا اظہار ہے۔ نظم اس طرح شروع ہوتی ہے:

یہ رہا ہے اٹھنے والی موجوں کے پردے میں جو	ہو رہا ہے جنگلوں کے ہر بگولے میں عیاں
گود میں تاروں کی جو لیٹا ہوا ہے رات کو	چاند کی ٹھنڈی زمیں میں سو رہا ہے بے خبر

یہ نظم فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلان کے وزن پر ہے اس میں داخلی اور خارجی شاعری کی بعض خصوصیات کا امتزاج ہے۔ الفاظ و تراکیب اور بحر کا آہنگ نمایاں ہے۔ فطرت کی مصوری میں جذباتی رنگ کی آمیزش ہے۔ تکنیک براہ راست اور بیانیہ ہے۔ یہ نظم دوسری نظموں کے مقابلے میں جاندار ہے۔ شاعر عشقِ حقیقی سے سرشار ہو کر فطرت اور مظاہر فطرت میں انوارِ خداوندی دیکھتا ہے اور ذرہ ذرہ میں اس کا ظہور پاتا ہے۔

عبدالحلیم شرر کے ڈرامے غیر ملکی تاریخ و ادب پر مبنی ہیں۔ لیکن اس زمانے میں سید علمدار حسین

واسکی نے ایک ڈراما بعنوان "شہید ناز" شائع کیا جس کا مواد، کردار، ماحول خالص ہندوستانی ہیں۔ اس ڈرامے کا موضوع اورنگ زیب کی بیٹی زیب النساء اور عاقل خاں کا معاشقہ ہے۔ شیخ عبدالقادر اس ڈرامے کے آغاز میں بطور تعارف لکھتے ہیں کہ "یہ اس طرز کی چیز ہے جو کچھ دنوں دلگداز میں انگریزی ڈرامے کے ترجمہ کے لئے مروّج رہی ہے۔ اس میں خوبی یہ ہے کہ محض ترجمہ نہیں۔ بلکہ ہندوستان ہی کی سرزمین کے ایک دلچسپ قصہ کو اپنے الفاظ میں بیان کیا گیا ہے"[۲۸]

زیب النساء خانہ باغ میں عاقل خاں سے مصروفِ گفتگو ہے ایک لونڈی گھبراتی ہوئی آتی ہے اور کہتی ہے :

خواص	ہو گئی ہے اعلیٰ حضرت کو حضور اس کی خبر
زیب النساء (گھبراکر)	ہائیں! کیا سچ جلد بتلا کس طرح کیوں کر ہوئی
خواص	اے حضور اب کیا کہوں
زیب النساء	ہاں جلد کہہ مت دیر کر
خواص	اعلیٰ حضرت یہ سمجھ لیجئے ہیں پہنچا چاہتے
عاقل خاں (زیب النساء سے)	جس طرح ممکن ہو مجکو یاں سے باہر کیجئے۔
زیب النسا	دیکھو! استقلال
عاقل خاں	کس کا استقلال میری جان پر ہے آبنی

یہ ڈراما بھی فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن کے وزن پر ہے۔ اس کی زبان شرر کے ڈراموں کی زبان سے زیادہ صاف اور شستہ ہے۔ اور ڈرامے کے آخری حصہ میں تاثیر پیدا ہو گئی ہے۔ جہاں عاقل خاں کے زندہ جلا دینے کا بیان ہے۔ اس ڈرامہ کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ایک مصرع کو حسب گفتگو توڑ کر کئی جگہ نہیں بکھیرا ہے بلکہ گفتگو کے مطابق چھوٹے بڑے مصرع نظر آتے ہیں۔ یہ تکنیک شرر کے ڈراموں کی تکنیک سے زیادہ موثر اور فنکارانہ ہے۔ جس پر بڑی حد تک آزاد نظم کی تکنیک کا انحصار ہے۔

---

[۲۸] مخزن نومبر ۱۹۱۳ء ص

۱۹۱۸ء میں شرر نے پھر "اسیر بابل" کے نام سے ایک ڈراما نظمِ معرا کی ہیئت میں شائع کیا
یہ ڈراما گولڈ اسمتھ کے ڈرامہ کا ترجمہ ہے۔ شرر لکھتے ہیں کہ اس خیال سے میں نے اس چھوٹے سے
ڈرامے کا ترجمہ اردو نظم میں کر دیا اور ان پابندیوں کے ساتھ کہ اصل مضامین بجنسہٖ قائم رکھے ہیں۔ ترجمہ
ویسی ہی نظم میں ہے جیسی گولڈ اسمتھ نے لکھی ہے۔ اصل ہی کی طرح شعر خوانی ہے۔ نغمے ہیں۔ اسی نمونے
کے بند اشعار ہیں۔ اسی شان و ترتیب کے قافیے ہیں اور وہی رنگ ہے۔ خلاصہ یہ کہ الفاظ تو اردو
ہیں باقی ہر چیز انگریزی ہے[۵]۔ یہ ڈراما معرا نظم کی ہیئت میں نہیں ہے۔ مگر شرر نے اس میں حسب موقع کئی
بحروں کا استعمال کیا ہے۔ اس طرح کا ایک ڈراما محمد عبدالقدوس قدسی کا بعنوان "شیر و شکر"
۱۹۰۰ء شائع ہوا تھا۔

شرر کی نظمِ معرا کی تحریک پر اسی وقت نظریاتی بحث کا آغاز بھی ہو چکا تھا اور ان بحثوں میں
قدامت پسندوں اور روشن خیال فنکاروں نے حصہ لیا تھا۔ ایک گروہ اس کو نثرِ مرجز اور دوسرا نظم
قرار دیتا تھا۔ جو اس نئی ہیئت کو نثرِ مرجز قرار دیتے تھے ان میں میر حیدر علی نظم طباطبائی، احسن
مارہروی اور نجم الغنی ممتاز ہیں اور اس کو نظم ماننے والوں میں ان شاعروں کے علاوہ جنھوں نے معرا
نظمیں لکھی ہیں۔ شرر۔ مخدوم عالم اثر مارہروی۔ سید اولاد حسین شاداں بلگرامی اور دلگیر اکبر آبادی
نمایاں ہیں۔ شرر نے ۱۹۰۰ء میں جب اس تحریک کو شروع کیا تو سب سے پہلے میر حیدر علی نظم طباطبائی
نے ایک بے قافیہ نظم بعنوان "بلینک ورس یعنی نثرِ مرجز بوزن رباعی" لکھی جو نومبر سنہ ۱۹۰۰ء کے
دلگداز میں شائع ہوئی۔ یہ نظم عملاً بلینک ورس ہے مگر نظریاتی طور پر اس میں یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ
بلینک ورس نظم نہیں بلکہ نثرِ مرجز ہے۔ نظم نے نثرِ مرجز کی تعریف اس طرح کی ہے:

ہیں نثر کی تین قسمیں مشہور ان میں — اک نثرِ مرجز بھی ہے یعنی وہ کلام
جس میں کہ ہو وزنِ شعر اور قافیہ کی — قید اس میں نہ ہو رہیں معانی آزاد

میر حیدر علی نظم طباطبائی کے خیال میں وہ کلام نثرِ مرجز ہے جس میں وزنِ شعر ہو مگر قافیہ
نہ ہو۔ احسن مارہروی نے دلگیر اکبر آبادی کے مضمون بعنوان "ہماری شاعری کے لئے نیا میدان" کے

-

۵۔ دلگداز دسمبر ۱۹۱۸ء ص ۲۶

نیچے یہ نوٹ لکھا ہے :

"انگریزی کی ہر ایک طرزِ ادا ناقابلِ پسند ہے۔ یہ طرز جو مضمون ہذا میں دکھائی گئی ہے، تخیلِ قدیم کے اصول سے بالکل خلاف ہے۔ اور ہمیں یقین نہیں آتا کہ کوئی اردو ادب کا صحیح مذاق رکھنے والا، اس بلینک ورس کو نظم کی ذیل میں شمار کرے گا۔ ہمارے لائق دوست نے اس کا ترجمہ اپنے خیال کے مطابق نظمِ معرّیٰ کیا ہے۔ مگر ہمارے نزدیک ایشیائی شاعری کے اصول پر اس کا نام نثرِ مرجّز ہے۔ اس نثر کی مختصر مگر جامع تعریف یہی ہے کہ وزن دارد و قافیہ و ردیف نہ دارد" [۳۰]

اس اقتباس سے چند باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ احسن۔ آزاد۔ اسمٰعیل اور اکبر معرا نظموں سے ناواقف تھے اور نثر کی تحریک اور بلینک ورس کے ابتدائی ترجمے سے بھی وا[قف] نہیں تھے۔ دوسرے یہ کہ وہ بلینک ورس کو نثرِ مرجّز قرار دیتے ہیں اور اس کی وہی تعریف کر[تے] جو نظم نے بیان کی ہے۔ یعنی وزن دارد و ردیف و قافیہ ندارد۔ مگر دلیل یہ ہے کہ بلینک ور[س] تخیلِ قدیم کے خلاف ہے۔ یہ اندازِ فکر خالص روایتی اور تقلیدی ہے۔ نظم اور احسن مارہر[وی] کے بعد نجم الغنی بھی بلینک ورس کو نثرِ مرجّز قرار دیتے ہیں اور اس پر تفصیل سے روشنی ڈا[لتے] ان کا خیال ہے کہ :

"مرجّز وہ نثر ہے جس میں ہر فقرہ وزن رکھتا ہو اور قافیہ نہ ہو۔ مثال اس کی یہ فقرہ سہ نثرِ ظہوری ہے۔

رایتش سروِ بنِ گلشنِ فتح　　　خنجرش ماہیِ دریائے ظفر

اس کا وزن فاعلاتن فاعلاتن فعلن ہے" [۳۱]

اسی مضمون میں نثرِ مرجز کی مزید تشریح کرتے ہوئے رقمطراز ہیں :

---

[۳۰] ماہنامہ فصیح الملک　اپریل ۱۹۰۹ء ص ۲۱ ، ۲۲

[۳۱] ماہنامہ فصیح الملک　دسمبر ۱۹۰۹ء ص ۴

"نثرِ مرجز قرآن میں بھی بہت آئی ہے۔ مثلاً بسم اللہ الرحمٰن الرحیم کا وزن ہے مفعولن مفعولن فاعلن اور اِنّا اعطیناک الکوثر اس کا وزن ہے۔ فعلن فعلن فعلن فعلن بسکون عین اور لَن تَنَالُوا البِرَّ حَتّٰی تُنفِقُوا بر وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن۔ اس قسم کی آیات کی نسبت بعض علماء نے یہ لکھا ہے کہ جو آیتیں کلامِ الٰہی کی یا حدیث موزوں ہیں وہ شعر نہیں اس لئے شعر وہ کلام مقفیٰ ہے جو بقیدِ شعر موزوں کیا جائے پس جو آیات موزوں ہیں اگرچہ بلا قصد موزوں ہونا ذاتِ باری تعالیٰ کی طرف منسوب نہیں ہو سکتا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ لیکن بقیدِ شعر موزوں نہیں فرمایا۔ پس شعر نہ ہوئیں۔ ۔ ۔ ۔ میرے نزدیک یہ تمام جواب تکلف ہے۔ یہ آیات نثرِ مرجز کے قبیل سے ہیں اور نثرِ مرجز کے لئے یہ ضروری نہیں کہ دو فقرے بطور شعر کے برابر برابر وزن دار ہوں"[۳۲]

نجم الغنی کی بحث کا حاصل یہ ہے کہ (۱) وہ کلام شعر ہے جو بقیدِ شعر موزوں کیا جائے (۲) شعر میں برابر وزن کے دو مصرعے ہوتے ہیں (۳) نثرِ مرجز کے لیے یہ ضروری نہیں کہ دو فقرے بطورِ شعر برابر برابر وزن دار ہوں (۴) مرجز وہ نثر ہے جس میں ہر فقرہ وزن رکھتا ہو اور قافیہ نہ ہو۔ نجم الغنی کے نقطۂ نظر سے بھی معرّا نظم خالص نظم ہی قرار پاتی ہے۔ کیونکہ آزاد، اسمٰعیل اور اکبر، شرر اور اس دور کے دیگر شعرا نے نظمِ معرّا کو بقیدِ شعری موزوں کیا ہے۔ شعر کو بقیدِ شعر موزوں کرنے سے خود نجم الغنی کی یہ مراد ہے:

"شعر کے معنی لغت میں جاننے کے ہیں اور اصطلاح میں اس کلام موزوں کا نام ہے جو اوزان مقررہ میں سے کسی وزن پر ہو اور مقفیٰ ہو اور بالقصد موزوں کیا گیا ہو"[۳۳]

---

[۳۲] ایضاً ص ۵

[۳۳] بحر الفصاحت ص ۵۰

اس تعریف کی رو سے نظمِ معرا شاعری قرار پاتی ہے کیونکہ (۱) تمام معرا نظمیں اوزانِ مقررہ میں سے کسی نہ کسی وزن پر ہیں۔ جیسا کہ مذکورہ بالا مثالوں میں تقطیع سے ظاہر ہوتا رہا ہے (۲) تمام معرا نظمیں بالقصد موزوں کی گئی ہیں ان کی تخلیق میں ارادہ کی کتنی کارفرمائی ہے اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ یہ ہیئت ارادتاً دوسری زبان سے اردو میں لائی گئی ہے اور اس کو ارادی طور پر موزوں کیا گیا ہے۔ ان ابتدائی معرا نظموں میں ارادہ کا اتنا دخل ہے کہ اکثر نظمیں محض خواہش اور کاوش کا نتیجہ ہیں اور ان میں تخلیقی اُپج کم ہے۔ رہی قافیہ کی قید کی بات تو یہ بے معنی ہے کیونکہ قدیم کتب میں فرد کو شعر تسلیم کیا ہے اور فرد اس کے سوائے کچھ نہیں کہ وہ بے قافیہ شعر ہوتا ہے۔ اس لئے قافیہ شعر کے لئے لازمی عنصر نہیں ہے۔ ابتدائی معرا نظموں میں برابر وزن کے دو مصرعے بھی موجود ہیں۔ آزاد اور اسماعیل کی نظمیں اکبر اور شرر کی کوششیں برابر کے دو مصرعوں پر مشتمل ہیں نجم الغنی کے مطابق آخری بات یہ ہے کہ نثرِ مرجز میں فقروں کا برابر ہونا ضروری نہیں ہے، جبکہ تمام معرا نظموں میں تمام مصرع برابر ہیں اس لئے نظمِ معرا کو جو نجم الغنی کے اصولوں کی روشنی میں نثرِ مرجز قرار نہیں دیا جا سکتا۔ یہ محض قدامت پسندی تھی کہ ہر نئی چیز کو پرانے سانچے میں ڈھالنے اور قدیم اصطلاح کا نام دینے کی کوشش کی جاتی تھی۔ اس کے علاوہ بنیادی طور پر ایک نمایاں اور اہم ترین فرق نثر و نظم کے مزاج، مقصد اور طریقۂ کار کا ہے۔ نثرِ مرجز نثر ہوتی ہے جو بنیادی طور پر ترسیلِ خیال کا فرض انجام دیتی ہے اور نظمِ معرا شاعری ہوتی ہے جو بنیادی طور پر اظہارِ تاثر کا فرض انجام دیتی ہے۔ نثرِ مرجز میں وضاحت اور قطعیت نیز نظمِ معرا میں ابہام اور اشاریت کا حسن ہوتا ہے۔

شرر کے حامیوں کی تعداد بھی کافی ہے جنھوں نے نظمِ معرا کو نظم اور شاعری تسلیم کیا ہے محمد عمر قیس (دبے پور) جو اپنے استاد جلال لکھنوی کی ایک نازیبا حرکت کے سبب بگڑ کر تائب ہو گئے تھے[۳۴] اپنے مضمون "نظمِ غیر مقفی پر ایک تائب شاعر کے خیالات" کے تحت لکھتے ہیں:

> "جب ہم دیکھتے ہیں کہ نظم کی یہ نئی طرز ہر زبان میں موجود ہے۔ اور اس سے بڑے فائدے حاصل ہوتے ہیں تو اردو میں کیوں نہ جاری ہو؟ ... آپ نے یہ کام جو غیر مقفی کی ایجاد کا شروع کیا ہے واقعی میری رائے میں ملک و قوم اور لٹریچر کے ساتھ بہت بڑا احسان کرنے والا ہے"[۳۵]

---

۳۴ ماہنامہ دلگداز جنوری ۱۹۰۱ء ص ۱۲

عبدالحلیم شررؔ نے بھی نظمِ معرا کو شاعری ثابت کرنے کے لئے دلیلیں دی ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے :

"ہم اگر اس قسم کے کلام کو نثر تسلیم کرتے تو نثرِ مرجز ہی کہتے ہم تو اسے نظم سمجھتے ہیں اس لئے کہ بحر اور وزن کی پوری پابندی کی جاتی ہے۔ لہذا ضرور ہے کہ ایک نیا نام تجویز کیا جائے"[۳۵]

شررؔ بھی محض نظم و نثر کا روایتی تصور رکھتے تھے انھوں نے محض بحر و وزن کی پابندی کی وجہ سے جدید ہیئت کو نظم کہا ہے اور نظم و نثر کے داخلی امتیاز کو فراموش کر دیا ہے۔ داخلی امتیاز میں مقصد اور مزاج شامل ہے۔ جو دونوں کو ایک دوسرے سے ممتاز کرتا ہے۔ مخدوم عالم اخترؔ مارہروی نے اپنے مضمون "نظم" میں انگریزی اوزان اور ہیئتوں سے استفادہ کرنے کا مشورہ دیتے ہوئے لکھا ہے :

"اردو ادب کی توسیع میں جان توڑ کوشش کرنی چاہیئے خصوصاً موجودہ زمانے میں جبکہ اردو پر مغربی خیالات سونے پر سہاگہ کا کام دے رہے ہیں۔ یہ خیال کہ اردو میں دوسری زبانوں کی بحروں کی گنجائش نہیں یا وہ بحریں نامانوس اور اجنبی ہیں پست ہمتی ہے۔ . . . . . اور" جن اوزان میں ہندی کے دوہے اور انگریزی کی پوئٹریاں وغیرہ ہیں ان سے بھی اردو کو حصہ ملنا چاہیے"[۳۶]

دلگیر اکبر آبادی "ہماری شاعری کے لئے نیا میدان" کے عنوان سے تحریر کرتے ہیں :

"بلینک ورس کو صرف ڈراموں تک ہی محدود نہ کر دینا چاہیئے بلکہ اس میں قصائد، رباعیاں، قطعے اور غزلیں سب کچھ ہوں۔ اور ہماری رائے تو یہاں تک ہے کہ ہر بحر میں نظم معرا کہی جائے تو ملک اور اردو لٹریچر کے حق میں نہایت مفید ثابت ہو"[۳۷]

---

[۳۵] دلگداز فروری ۱۹۰۱ء ص ۱۰

[۳۶] فصیح الملک مارچ ۱۹۰۹ء ص ۹، ۱۰

[۳۷] فصیح الملک اپریل ۱۹۰۹ء ص ۲۱

مرزا سلطان احمد نے "روئے سخن یا اعادۂ سخن" کے عنوان سے لکھا ہے۔

"اگر محققینِ یورپ کے نزدیک شاعری کی حقیقت میں وزن کا ہونا ضروری نہیں اور عرب و عجم کے نزدیک ضروری ہے تو اس سے یہ کب لازم آتا ہے کہ نئی روشنی یا نئی پود بے وزنی شعر یا بے وزنی نظم نہ کہے۔ کہے اور کثرت سے کہے۔ اردو شاعری میں بہ تتبع یورپ کی شاعری، یہ بھی ایک اور اضافہ ہو گا۔"[۳۸]

مرزا سلطان احمد نے تو بے وزن شاعری پر بھی اصرار کیا ہے۔ یہ مشورہ نظم معرّا کی بحث میں بہت اہم ہے اور آزاد نظم اور نثری شاعری کی طرف ایک اہم اقدام ہے۔ شرر نے ۱۹۱۰ء میں "نظم معرّیٰ" کے عنوان سے ایک طویل مضمون سپردِ قلم کیا اور اس میں اپنے منتشر خیالات کو ربط و تسلسل کی ایک لڑی میں پرو کر اس طرح پیش کیا ہے:

"سنسکرت، یونانی، لاطینی، انگریزی اور یورپ کی دیگر زبانوں میں ایک قسم کی نظم ہوتی ہے، جس میں قافیہ کی پابندی نہیں کی جاتی۔ جسے انگریزی زبان میں "بلینک ورس" کہتے ہیں۔ یہ نظم ڈرامے کے لیے نہایت ہی موزوں بلکہ "لابدی" ہے۔ کیونکہ مکالمہ سے صحیح لطف سوا اس کے اور کسی قسم کی نظم سے حاصل نہیں ہو سکتا۔ اس نظم میں ایک مصرع کے الفاظ ٹوٹ کر کئی زبانوں پر جا سکتے ہیں۔ گفتگو مساوی اور بے تکلف رہتی ہے اور پھر اس کے ساتھ موزونیت کا سلسلہ بھی قائم رہتا ہے۔ اگرچہ بادی النظر میں نظر آتا ہے کہ قافیوں کی قید سے آزاد ہونے کے باعث ایسی نظمیں لکھنا زیادہ آسان ہو گا مگر دراصل سب قسم کی نظموں سے زیادہ دشوار ہوتا ہے۔ اس لئے کہ اور سب نظموں میں الفاظ کا اپنی اصلی اور صحیح ترتیب سے ہٹنا کسی نہ کسی حد تک جائز سمجھا جاتا ہے۔ مگر اس میں چونکہ مکالمہ اور بے تکلف

---

۳۸ فصیح الملک، جون ۱۹۰۹ء ص ۱۳

گفتگو سے زیادہ کام پڑتا ہے اور شرِ عاری کی حقیقی شان قائم رکھنا پڑتی ہے۔
اس لیے اس میں ترتیبِ الفاظ میں ایک ادنیٰ تغیر بھی معیوب ہے۔ یا یوں کہیے کہ تعقیدِ لفظی سب نظموں میں تھوڑی بہت جائز ہے مگر اس میں مطلقاً جائز نہیں۔ اس وجہ سے یہ تصور کرنا کہ اس قسم کی نظم کہنا آسان ہے بڑی فاش غلطی اور ناواقفیت کی دلیل ہے۔ بلکہ سچ یہ ہے کہ بلینک ورس (نظمِ معرا) ہر طرح کی نظموں سے زیادہ دشوار ہے۔"[۳۹]

شرر نے نہ صرف یہ کہ "نظمِ معرا" کے فائدے اور ضرورتیں بیان کی ہیں بلکہ اس کی فنی دشواریوں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس کے بعد شرر نے پھر زوردار الفاظ میں نظمِ معرا کو نظم سمجھنے پر اصرار کیا ہے:

"بلینک ورس میں جب عروض کی بحروں کی پوری طرح پابندی کی جاتی ہے تو اسے غیر موزوں ہرگز نہیں کہا جا سکتا۔ زیادہ سے زیادہ جو کچھ کہا جا سکتا ہے اس قدر ہے کہ نظم کے جن اصناف سے ہم آشنا ہیں یا جن کو اگلے دنوں ہم نظم کہا کرتے تھے ان کے حلقے سے یہ انوکھی نظم خارج ہے صرف قافیے کے نہ ہونے سے اس وضع کے اشعار کو غیر موزوں کہنے کی کوئی ضرورت نہیں۔"[۴۰]

اور آخر میں پیش گوئی کرتے ہیں کہ:

"زمانے کی پیش گوئی ہے کہ اس قسم کی شاعری کا اردو میں رواج ہوگا اور آیندہ بڑے بڑے نازک خیال شعرا اس رنگ میں طبع آزمائی کریں گے آپ چاہے منظور کریں یا نہ کریں یہ ہونے والی چیز ہے۔"[۴۱]

---

۳۹ دلگداز جون ۱۹۱۰ء ص ۹
۴۰ ایضاً ص ۱۵
۴۱ ایضاً ص ۱۵

شرر کی یہ پیش گوئی صحیح ثابت ہوئی ہے، اور اردو کے بہت سے نازک خیال شاعروں نے نظم معرا کو اپنا وسیلۂ اظہار بنایا ہے۔ شرر نے اس پر زور دیا تھا کہ نظم معرا بنیادی طور پر نظم ہے اور ڈرامے کے لئے مفید ہے۔ سید اولاد حسین شادان بلگرامی نے "بلینک ورس" کے عنوان سے ۱۹۱۱ء میں ایک طویل مضمون لکھا جس کی ابتدا میں انھوں نے شاعری کی جدید ہیئت سے نفرت اور قدیم ہیئتوں سے محبت کے اسباب بیان کئے ہیں لکھتے ہیں کہ

(۱) "جن اصول اور خصوصیات ملکی کے ساتھ یورپ والوں کی نظمیں ہوتی ہیں ان میں سے اکثر اصول بوجہ اختلافِ طبائع ہماری طبیعتوں پر سخت گراں ہیں"۔

(۲) "زبان انگریزی کا قافیہ تنگ ہے چنانچہ انگریزی میں سن (آفتاب) بفتح اوّل کا قافیہ گوان (گیا) بروزن خوان اور فیر (اچھا) کا قافیہ آر (ہیں) اور پٹ (رکھنا) کا قافیہ نٹ (بفتح اخروٹ) اور لارڈ کا قافیہ وارڈ (لفظ) لاتے ہیں"۔

(۳) "ہم ایشیائی لوگوں کی طبیعتوں کو بوجہ انس و عادتِ قدیم جو حظ نظمِ مقفّیٰ سے ہوتا ہے وہ نظمِ غیر مقفّیٰ سے نہیں ہوتا"۔[۴۲]

اس کے بعد حالی، احسن مارہروی اور نجم الغنی کی رائے سے اختلاف کرتے ہوئے اسی مضمون میں "بلینک ورس اور نثرِ مرجز" کے ذیلی عنوان سے لکھتے ہیں کہ:

"ان تینوں بزرگوں نے جو تعریف نثرِ مرجز کی تسلیم کی ہے، مجھے اس سے اختلاف ہے۔ اس وجہ سے بلینک ورس اور نثرِ مرجز میرے نزدیک ہم معنی الفاظ نہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ کلام کی دو قسمیں ہیں۔ ایک نثر دوسرے نظم۔ جو کلام نظم ہے وہ نثر نہیں ہو سکتا۔ اور جو کلام نثر ہے وہ نظم نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ یہ دونوں متقابل چیزیں ہیں۔ نظم میں وزن بجود معتبر ہے، نثر میں نہیں۔ لہٰذا جس کلام میں وزن بجود ہوگا عام اس سے کہ اس میں

۴۲۔ مخزن جنوری ۱۹۱۱ء ص ۲۶

قافیہ ہو کہ نہ ہو وہ نثر نہیں کہا جا سکتا۔ مرجز کو نثر کہنا اور اس کو از قسمِ نثر گننا خود دلیل اس امر کی ہے کہ اس میں وزن و بحور نہ ہونا چاہیے۔ ورنہ نثر کہنے کے کیا معنی ہوں گے۔ اگر نظم و نثر میں فرق وزن و بحور نہیں ہے تو ان دونوں میں مابہ الامتیاز پھر کونسی شے ہے؟[۴۳]

اس طرح نثرِ مرجز کے حامیوں میں دونوں طرح کے لوگ شامل تھے ایک وہ جنھوں نے نظم معرا لکھیں، دوسرے وہ جنھوں نے نظم معرا کو نظم ثابت کرنے کے لئے مضامین لکھے۔ نظم معرا کے مخالفوں میں سب سے نمایاں نام نجم الغنی کا ہے، جنھوں نے نظم معرا کو نثرِ مرجز قرار دیا اور موافقوں میں سب سے نمایاں نام سید اولاد حسین شادان بلگرامی کا ہے، جنھوں نے بلینک ورس کو شاعری قرار دیا اور دلیلیں دیں۔ علاوہ ازیں انھوں نے نجم الغنی کے تصورِ نثرِ مرجز کو غلط ٹھہرایا۔ یہاں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ نثرِ مرجز کا تنقیدی جائزہ لیا جائے تاکہ نثرِ مرجز اور بلینک ورس کی حقیقت و ماہیت واضح ہو جائے۔ نجم الغنی نے نثرِ مرجز کی تعریف اس طرح کی ہے:

"نثرِ مرجز وہ نثر ہے جس میں وزنِ شعر ہو اور قافیہ نہ ہو۔ یہ قسم بہت کم پائی جاتی ہے۔ مثال اس کی یہ فقرۂ فارسی سہ نثرِ ظہوری کا

رایتش سروِ بنِ گلشنِ فتح   خنجرش ماہیٔ دریائے ظفر

اس کا وزن ہے فاعلاتن فعلاتن فعلان یا فعلن بجسرِ عین"[۴۴]

اس کے بعد غیاث اللغات اور احسن القواعد کی نثرِ مرجز کی تعریفوں کو مسترد کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ملا غیاث الدین کتاب غیاث اللغات میں لکھتے ہیں "پس مرجز نثرے باشد کہ کلمات فقرتین اکثر جا یا ہمہ ہموزن باشند در تقابل یک دگر بدون رعایتِ سجع" اور مثال میں یہ نثر لاتے ہیں۔ خیالِ ناظم بے تعلق قامتِ

---

۴۳ ایضاً ص ۲۸

۴۴ بحر الفصاحت ص ۱۱۱۹

دلربائے ناموزوں ست. وقیاسِ ناشرِ بے تمسک کاکلِ مویائے نامربط۔

اور احسن القواعد کا مؤلف اس تعریف کا ترجمہ یوں کرتا ہے۔ مرجز وہ نثر ہے جس کے دو فقروں کے کلماتِ مقابل باہم ہموزن ہوں اور قافیہ نہ رکھتے ہوں۔ جیسے صرفِ اوقات بے ذکرِ واہبِ کارساز و خرجِ انفاس جز مشغلِ خالقِ کردگار عین نقصان است[۴۵]

اس پر نجم الغنی نے اس طرح تنقید کی ہے:

"یہ مثالیں نثرِ مرجز کی کسی طرح نہیں بلکہ موازنہ کی وہ قسم ہے جس کو مماثلہ کہتے ہیں اور بیان اس کا مسجع میں آتا ہے۔ نثرِ مرجز میں وزن شعر کا ہونا اور قافیہ نہ ہونا مشروط ہے۔ خدا جانے یہ حضرات مسجع کس کو کہتے ہیں۔ مسجع ہموزن ہونا دو لفظوں کا ہے۔ فقرتین یا مصرعین میں وہ یہاں موجود ہے۔ پھر بدون رعایتِ سجع کے معنی شاید یہ بزرگ وزن برابر ہونا کلمات کا سمجھتے ہیں۔ اور سجع تقطیع شعر کو کہتے ہیں۔ اگر وزنِ شعر دارد و قافیہ ندارد فرماتے تو کیا حرج تھا"[۴۶]

نجم الغنی نے صاحب غیاث اللغات اور صاحبِ احسن القواعد کی تعریفوں کو مسجع کی تعریف قرار دیا ہے۔ اور مثالوں کو بھی نثرِ مسجع کی مثالیں مانا ہے اور دلیل یہ ہے کہ "سجع ہم وزن ہونا دو لفظوں کا ہے فقرتین یا مصرعین میں" اور نثرِ مرجز کی اپنی تعریف یہ دی ہے کہ "نثرِ مرجز میں وزن شعر کا ہونا اور قافیہ نہ ہونا مشروط ہے"۔ نجم الغنی نے نثرِ مسجع کی یہ تعریف کی ہے۔

"نثرِ مسجع وہ ہے کہ الفاظ فقرتین وزن میں برابر ہوں اور حرفِ آخر میں بھی موافق ہوں یعنی پہلے فقرے کے تمام الفاظ دوسرے فقرے کے تمام الفاظ سے وزن و حروفِ آخر میں موافقت رکھتے ہوں۔ نظم میں یہ صنعت آ پڑے

---

۴۵ ایضاً ص ۱۱۲۰

۴۶ ایضاً ص ۱۱۲۰

تو مرصع اور نثر میں آوے تو مسجع کہیں گے . . . . مثال نثرِ مسجع
کانِ ملاحت معدوم میان معدنِ بے وفائی چالاک یگانۂ دلبر عیار کے
شوق میں بے قرار ہوں اور جان صاحب موہوم دہانِ مخزنِ دلربائی سفاک
زمانہ کا قرطار کے ذوق میں اشک بار ہوں[۴۶]"
اس تعریف کے بعد نثرِ مسجع کی تین قسمیں قرار دیتے ہیں اور ان کی حسب ذیل تعریف کرتے ہیں۔

(۱) "مسجع متوازی" وہ ہے کہ فقروں کے آخر کے دو لفظ وزن اور حروف آخر میں متفق ہوں۔ جیسے وقار۔ حصار۔ از مذہبِ عشق معروف بہ قصۂ گل بکاولی جس کوچہ و بازار میں جاتی اسبابِ عیش مہیا پاتی۔ جاتی اور پاتی لفظ وزن اور حروف آخر میں موافق ہیں[۴۸]"

(۲) "مسجع مطرف" یہ ہے کہ فقرے کے کلماتِ اخیر وزن میں مختلف اور حرف آخر میں متفق ہوں۔ مثال اس کی گل بکاولی "اگر حکم ہو تو چند روز کے واسطے ہم جنسوں کی صحبت میں جاؤں اور ان کے آبِ وصال سے اس آگ کو بجھاؤں۔ جاؤں اور بجھاؤں کا وزن ایک نہیں لیکن حرف آخر ایک ہے[۴۹]"

(۳) "مسجع موازنہ" اسے کہتے ہیں کہ دونوں فقروں کے الفاظ آخر متفق الوزن ہوں لیکن حرف آخر مختلف ہو جیسے اس فقرے میں کتاب توبۃ النصوح کے "دیکھ روح یہ ایک جوہر لطیف ہے اور مجکو بہت عزیز ہے۔ لطیف اور عزیز ہم وزن ہیں لیکن حرفِ آخر مختلف ہے[۵۰]"
نجم الغنی کی نثرِ مسجع اور اس کی ذیلی قسموں کی تعریفوں کی صداقت جاننے کے لئے نثرِ مسجع کی چند مزید تعریفوں پر غور کر لینا مناسب ہے۔ قدر بلگرامی لکھتے ہیں کہ :

---

۴۷ ایضاً ص ۱۱۲۱، ۱۱۲۲ — ۴۸ ایضاً ص ۱۱۲۲
۴۹ ایضاً ص ۱۱۲۲ — ۵۰ ایضاً ص ۱۱۲۳

"مسجع بروزن مرصّع۔ سخن باقیہ۔ سجع بالفتح سے ماخوذ ہے جس کے معنی کبوتر یا قمری کی آواز اور ان کا بولنا۔ تحقیق یہ ہے کہ اگر قافیے نثر میں درمیان فقرہ و آخر ہوں تو وہ نثر مرصّع ہے، اور اگر صرف فقرے کے آخر میں ہوں تو وہ کلام مسجع ہے، اور اگر نظم میں درمیانِ شعر بھی ہوں تو وہ کلام مسمّط ہے۔ اور اگر صرف آخر میں ہوں تو اس کلام موزوں کو مقفّیٰ کہتے ہیں۔"[۵۱]

اس تعریف کی رو سے اگر کسی نثر کے دو فقروں کے آخری الفاظ مقفّیٰ ہوں تو اس کو نثرِ مسجع کہتے ہیں۔ سید مظفر علی اسیر معیار الاشعار کے ترجمہ میں لکھتے ہیں کہ:

"اگر غیر شعر یعنی نثر میں اعتبار قافیہ کریں اس کو سجع کہتے ہیں اور کبھی نثر میں اتحادِ حروف خاتمہ اعتبار نہیں کرتے ہیں۔ حروف قریب المخرج پر اقتصار کرتے ہیں۔ پس سجع لغت میں بالفتح بمعنی آوازِ طیورِ خوش آواز ہے مثل بلبل اور قمری کے۔ اور اصطلاح میں برابر ہونا دو لفظ آواخر فقرتین کا۔ اور سجع تین قسم پر ہے۔ اول متوازی اس میں حروف روی اور وزن اور عدد میں برابر چاہیئے۔ جیسے گل اور مل اور بہار اور قرار اور صوری اور دوری اور مہجوری اور مخموری اور نظر اور شکر، دوم مطرّف بہ تشدید را، اس میں موافقت دو لفظوں کی بحرف روی چاہیئے۔ اور وزن اور عدد حروف مختلف، جیسے وقار اور اطوار اور مال اور قعال، اور بود اور وجود۔ سوم موازنہ اس میں موافقت دو لفظوں کی وزن اور عدد حروف میں چاہیئے اور روی مختلف جیسے اعمار اور ارزاق اور مراتب اور مراسم اور تحریر اور تسوید یہ قسم مرغوب نہیں۔ پس اطلاق قافیہ کا نظم کرتے ہیں اور نثر میں اس کو سجع کہتے ہیں۔"[۵۲]

۵۱؎ قواعد العروض ۱۳۴۷ھ، شام اودھ ص ۲۵۰۔ ۵۲؎ زر کامل عیار ترجمہ معیار الاشعار (۱۸۷۲) لکھنؤ ص ۱۲

صاحب معیار الاشعار کے مطابق "برابر ہونا دو لفظ او اخر فقرتین کا" نثر مسجع ہے۔ یہ تعریف قدر بلگرامی کی تعریف کے مطابق ہے اور نجم الغنی کی تعریف نثر مسجع سے مختلف ہے مگر نثر مسجع کی تینوں قسموں کی تعریفیں نجم الغنی اور صاحب معیار الاشعار کے یہاں ایک ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ نجم الغنی نے نثر مسجع کی تعریف بالکل الگ دی ہے جو دوسری مستند تعریفوں سے مختلف ہے دوسرے یہ کہ انھوں نے نثر مرجز کی تعریف کو نثر مسجع کی تعریف قرار دیا ہے اور مرجز کی مثالوں کو مسجع کی مثال سمجھ لیا ہے۔

نجم الغنی کی اس غلط فہمی پر تنقید کرتے ہوئے سید اولاد حسین شاداں بلگرامی نے لکھا ہے کہ

> "میرے نزدیک جو لوگ نثر مرجز میں وزن سے مراد وزن بحور لیتے ہیں غلطی کرتے ہیں۔ بلکہ یہاں وزنِ عروض مراد ہے چنانچہ عبدالرزاق یمینی مقدمات ظہوری میں نثرِ مرجز یوں تحریر فرماتے ہیں۔ در اصطلاح انشا مرجز کلامیست منثور کہ وزن دارد و سجع ندارد، ہمچوں عزیز صرف اوقات بے فکر واہب کارساز و خرج انفاس جز ذکرِ قادر کردگار مغفرتِ تمام و خسر کمال دارد۔ اور فرہنگ آنندراج میں لکھا ہے مرجز برائے معجمہ کمعظم نوعے از شعر و اصطلاحِ اہل انشا قسمے از سہ اقسامِ نثر کہ مرجز و مسجع و عاری است۔ پس مرجز نثرے باشد کہ کلماتِ فقرتین اکثر جاہا ہمہ وزن باشد در تقابل یک دگر بدون رعایت سجع۔ مثال۔ خیالِ ناظم بے تعلق قامت دلربائے ناموزون ست و قیاس ناثر بے تمسک کاکل مو میانی نامربوط" [۵۵]

اس کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ فرہنگِ آنندراج میں نوعے از شعرے یہ مراد نہیں کہ نثر مرجز میں وزن ہوتا ہے بلکہ مرجز اس شعر کو کہتے ہیں جو بحرِ رجز میں ہو لیکن یہاں لغوی معانی مقصود نہیں ہیں۔ بلکہ اصطلاحی ہیں۔ اصطلاحی معانی میں مرجز ایسی نثر ہے جس میں وزن بحور نہیں ہوتا۔ ان تعریفوں میں فقرتین کے الفاظ بھی اس پر دلالت کرتے ہیں کہ یہ از قسم نظم نہیں بلکہ نثر ہے۔ نجم الغنی نے

---

[۵۵] مخزن جنوری ۱۹۱۱ء ص ۲۹

کسی مغالطے کی وجہ سے وزن کو وزنِ بحر سمجھ لیا ہے حالانکہ یہاں وزنِ عروض مراد ہے۔ اور فقرتین میں تقابلِ وزن سے یہی مراد ہے کہ آمنے سامنے کے الفاظ ہم وزن ہوں۔ یعنی ہر لفظ اپنی مجرد صورت میں ہم وزن ہو اور فقرے میں مجموعی طور پر وزنِ بحر نہ ہو۔ یہی تعریف ڈاکٹر محمد معین نے نثرِ مرجز کی دی ہے۔

"یکے از اقسام نثر و آن چنانست کہ کلمات دو عبارت ہم وزن باشند

نہ ہم سجع مثال خیال ناظم بے تعلق قامت دلربائی ناموزوں است و

قیاس ناثر بے تمسک کاکل مومیائی نامربوط"[۵۴]

ان تعریفوں سے واضح ہو جاتا ہے کہ نثرِ مرجز بنیادی طور پر ایسی نثر ہے جس کے دو فقروں کے الفاظ آپس میں ہم وزن ہوں مگر ان میں قافیہ اور وزنِ بحر نہ ہو، یعنی جس لفظ میں جہاں حرکت ہو دوسرے میں بھی حرکت ہو اور ایک میں جہاں سکون ہو دوسرے میں بھی سکون ہو۔ غرض حروف و حرکات اور سکون میں ملتے ہوئے ہوں۔ ایسی صورت میں یہ بات یقین سے کہی جا سکتی ہے کہ بلینک ورس ہرگز نثرِ مرجز نہیں ہے۔ قدامت پسند شعراء اور نجم الغنی جیسے ارباب بلاغت نے غلط طور پر اس کو نثرِ مرجز کہا ہے۔

بلینک ورس اور نثرِ مرجز پر ایک اور نقطۂ نظر سے غور کیا جا سکتا ہے وہ ہے نظم و نثر کے مخصوص عناصر اور مقصد کا تعین۔ اس میں شک نہیں کہ نظم و نثر دونوں کا ذریعۂ اظہار الفاظ ہیں اور دونوں میں آہنگ کا عنصر ہوتا ہے۔ مگر دونوں میں اس کا تناسب اور توازن مختلف ہوتا ہے۔ آہنگ میں حروف کی غنائیت الفاظ تراکیب اور فقروں کا ترنم۔ لے اور بحر کی موسیقی شامل ہیں۔ آہنگ کے نقطۂ نظر سے نثر کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ علمی نثر، بول چال کی نثر اور تخلیقی نثر۔ موسیقیت کے عناصر علمی نثر میں سب سے کم ہوتے ہیں۔ بول چال کی زبان میں نیم محسوس اور تخلیقی نثر میں نمایاں ہوتے ہیں۔ نثر کی کسی قسم کو لیجئے اس میں وزن بحر اور لے نہیں ہوتی۔ صاحبِ معیار الاشعار نے لکھا ہے کہ "شعر کے واسطے وزن ضرور ہے اور یہی وزن فارق ہے درمیان نثر اور نظم کے"[۵۵] اس کے بعد نظم و نثر کے فرق کو مزید واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "نثر فقط کلام تخیلی

---

[۵۴] فرہنگ فارسی جلد چہارم ۴۷، ۱۳ھ تہران ص ۴۹۹۶۔ [۵۵] نور کامل عیار ترجمہ معیار الاشعار ص ۵

ہے اور نظم کلام مخیل موزوں ۔ . . . . اگرچہ موزوں کی نہ ہو نثر بھی نظم میں داخل ہو جائے کہ کوئی کلام تخیل سے خالی نہیں ہوتا[56] اب رہی حروف کی غنائیت اور الفاظ کا ترنم تو یہ نظم و نثر دونوں میں ہوتا ہے ۔ مگر دونوں میں اس کا تناسب مختلف ہوتا ہے ۔ نثر میں کم اور نظم میں زیادہ ہوتا ہے ۔ نیز نظم میں آہنگ کی اشاریت کی بھی اہمیت ہوتی ہے ۔ جو نثر میں نہیں ہوتی ۔ اس طرح موسیقی کے بعض عناصر نثر میں بالکل نہیں ہوتے جن میں وزن، بحر اور لے شامل ہیں ۔ اور بعض عناصر ہوتے ہیں، مگر وہ علمی نثر میں کم، بول چال کی زبان میں نیم محسوس اور تخلیقی نثر میں کسی قدر نمایاں ہوتے ہیں ۔ اس بحث کی روشنی میں بلینک ورس نظم قرار پاتی ہے اس کو نثر مرجز قرار نہیں دیا جا سکتا ۔

تخلیقی نثر میں موسیقیت کے بعض عناصر کی فراوانی ہوتی ہے ۔ تخلیقی نثر اور شاعری کے درمیان ہمہ آہنگ نثر اور آزاد نظم ہے ۔ ہمہ آہنگ نثر بنیادی طور پر نثر ہوتی ہے ۔ مگر اس میں بیچ بیچ میں بعض باوزن فقرے آجاتے ہیں ۔ مگر وہ ارادی طور پر نہیں لائے جاتے ۔ بلکہ غیر شعوری طور پر داخل ہو جاتے ہیں ۔ نثر کے دائرہ میں یہ شاعری کے اہم عنصر یعنی وزن کا اولین نفوذ ہے ۔ لیکن جونہی وزن کے عنصر کو بنیادی اہمیت ملتی ہے، تو وہ نثر کے دائرہ سے نکل کر شاعری کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے ۔ چونکہ آزاد نظم میں برابر کے مصرعے نہیں ہوتے، بلکہ جذبہ کے بہاؤ اور بول چال کی زبان کی ترتیب کے مطابق چھوٹے بڑے ہوتے ہیں، اس لئے ہمہ آہنگ نثر کے بعد آزاد نظم ہی آتی ہے آزاد نظم کے بعد ہر قسم کی ایسی شاعری آتی ہے جس میں مساوی الوزن مصرعے ہوتے ہیں ۔ چونکہ بلینک ورس میں صرف قافیہ نہیں ہوتا اور شاعری کے دوسرے تمام لوازم مثلاً وزن، بحر اور مساوی الوزن مصرعے ہوتے ہیں اس لئے آہنگ کے عناصر کی موجودگی میں بلینک ورس کو نثر نہیں بلکہ نظم ہی کہا جائے گا ۔ آہنگ کے نقطۂ نظر سے نثر مرجز کو زیادہ سے زیادہ تخلیقی نثر اور ہمہ آہنگ نثر کے درمیان کی ایک کڑی کہا جا سکتا ہے ۔ کیونکہ اس کے دو فقروں کے آمنے سامنے کے الفاظ حروف و حرکات اور سکون میں یکساں ہوتے ہیں، جنھیں مساوی الوزن بھی کہہ سکتے ہیں ۔ بلکہ فقروں کے الفاظ باہم مساوی الوزن ہونے کے باوجود اور ان میں آہنگ کی ایک مخصوص ترتیب کے باوجود نثر مرجز نثر ہی کہلائے گی ۔

---

[56] ایضاً ص ۶

نثر کا مقصد بنیادی طور پر ترسیلِ خیال اور نظم کا بنیادی مقصد اظہارِ تاثر ہے۔ نثر کسی بات کو وضاحت، تفصیل اور تکمیل کے ساتھ پیش کرتی ہے نظم ایجاز، اشاریت... کے ساتھ کسی واقعہ یا بات کے مجموعی تاثر کی گرہیں دماغ پر کھولتی ہے۔ اس کی زبان، تکنیک اور اسلوب شعری تجربہ کے بطن سے نمودار ہوتا ہے اور وجدان کی آغوش میں پرورش پاتا ہے۔ جبکہ نثر میں یہ صورتِ حال نہیں ہوتی۔ بلکہ اس کی تخلیق میں بڑی حد تک شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ اور شعور کی مدد سے ہی کسی بات کو ہو بہو پیش کیا جاتا ہے شاعری کی بنیاد خالص جمالیاتی تجربہ پر ہوتی ہے۔ جس میں ادراکی جذباتی تخیلی عناصر تکنیکی انداز میں نمودار ہوتے ہیں۔ نثر میں بھی یہ عناصر ہوتے ہیں مگر اتنی فراوانی کے ساتھ نہیں ہوتے جتنی فراوانی سے نظم میں ہوتے ہیں۔ نثر کی مقصدیت اس کی جمالیاتی کیفیت پر حاوی ہوتی ہے۔ جبکہ شاعری کی جمالیاتی کیفیت اس کی مقصدیت پر حاوی ہوتی ہے۔ نثر براہِ راست ذہن کو متاثر کرتی ہے اور نظم شخصیت کو داخلی طور پر اور نثر خارجی طور پر متاثر کرتی ہے۔ چونکہ بلنک ورس ہمیں شاعری کی طرح متاثر کرتی ہے اس لئے اس کو نظم ہی کہا جائے گا نثر نہیں۔ اس بحث کی روشنی میں بعض ایسی تخلیقات کو جنہیں نجم الغنی وغیرہ نے نثر مرجز کہا نظم معرا قرار پاتی ہیں۔ مثلاً مندرجہ ذیل معرا نظم جو امیر مینائی کی یادگار انتخاب کی تقریظ کے طور پر شامل ہے "یادگار انتخاب" ۱۸۷۳ء میں مرتب ہو کر ۱۸۷۹ء میں شائع ہوئی تھی۔

دیوانِ حقیقت کے — مطلع کے ہیں دو مصرع
اک حمدِ الٰہی ہے — اک نعتِ پیمبر ہے
اس مطلعِ روشن کے — معنئ منور سے
ہر ذرہ بھی ہے واقف — سنتے ہیں ازل سے سب
یہ مطلعِ نورانی — پر اس کے سوا اب تک
اس ساری غزل میں ہے — اک شعر نہیں پایا
لیکن مجھے ہاتھ آیا — اس وقت عجب موقع
میں سب کو سناتا ہوں — اس مطلعِ یکتا کا
یہ حسنِ ازل سے ہے — اس وقتِ موافق میں

کیوں کر نہ ثنا خواں ہوں　　سامانِ غزل خوانی
کیا خوب مہیا ہے　　دربار میں حاضر ہیں
نقادِ زرِ معنی　　عالم کو سخن میرا
سننے کی تمنا ہے

اس کا وزن مفعولُ مفاعیلن ہے۔ یہ وزنِ بحر ہے جو تمام مصرعوں میں یکساں ہے۔ سارے مصرعے ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور ایک ہی جذبہ و خیال کا اظہار کرتے ہیں یعنی اس میں وحدت موضوع بھی ہے۔ اس لئے اس تخلیق کو نثر مرجز نہیں بلکہ نظم معرا کہنا زیادہ مناسب ہے۔ اس تخلیق پر عربی کے "موشحہ" فارسی کے یک رکنی شعر اور اردو بحر طویل کی روایت کا اثر بھی ہے جس سے اس کو نظم کے دائرہ میں شامل کرنے کے خیال کو مزید تقویت ملتی ہے۔

قدیم اصناف میں نئے تجربے

۱۸۵۷ء کے بعد، نئے سیاسی، سماجی، معاشی اور تہذیبی حالات نیز مغربی افکار و اسالیب کے زیرِ اثر قدیم اصناف میں بھی بعض تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ آزاد کی نظموں میں ہیئت کی کوئی بڑی تبدیلی نہیں ملتی لیکن ان کے یہاں تبدیلی کا شعور ضرور ملتا ہے۔ جس کا اظہار ان کی نظم و نثر دونوں سے ہوا ہے۔ وہ "نظم اور کلامِ موزوں کے باب میں خیالات" کے عنوان سے لکھتے ہیں کہ "تمہاری شاعری جو چند محدود احاطوں میں بلکہ چند زنجیروں میں مقید ہو رہی ہے اس کے آزاد کرانے کی کوشش کرو[۵۷]"۔ انگریزی شاعری ان کے لئے مثالی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کا اظہار اس طور پر کرتے ہیں کہ "کبھی حسرت آتی ہے جب میں انگریزی زبان دیکھتا ہوں کہ ہر قسم کے مطالب و مضامین کو نثر سے زیادہ خوبصورتی کے ساتھ نظم کرتے ہیں اور حق یہ ہے کہ کلام میں جان ڈالتے ہیں[۵۸]"۔ آزاد ایک طرف اردو شاعری کے موضوعات کو وسعت دینا چاہتے تھے اور دوسری طرف ہیئت میں تجربوں، تبدیلیوں اور اضافوں کے خواہاں

۵۷۔ نظم آزاد مرتبہ محمد ابراہیم (۱۹۱۰ء) لاہور ص ۱۸
۵۸۔ ایضاً ص ۱۷

تھے۔ موضوعات کے سلسلہ میں انھوں نے ۱۸۶۷ء میں ایک تحریک شروع کی اور ۱۸ اگست ۱۸۶۷ء میں اپنا خطبہ "نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" پڑھا جس نے اردو شاعری میں تجربوں کا آغاز کر دیا۔ اس سلسلہ میں خود آزاد نے عملی قدم اٹھایا اور اپنی مثنویوں کو بندوں میں تقسیم کیا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد روایتی ہیئتوں میں یہ پہلی شعوری تبدیلی نظر آتی ہے۔ آزاد کی مثنویوں میں "مثنوی موسوم بہ شب قدر" "مثنوی صبحِ امید"۔ "مثنوی حبِ وطن"۔ "مثنوی خوابِ امن"۔ "مثنوی موسوم بہ وداعِ انصاف" "مثنوی موسوم بہ گنجِ قناعت"۔ "مثنوی موسوم بہ ابرِ کرم"۔ "مثنوی زمستان"۔ "مثنوی معمارِ تہذیب" "مثنوی شرافتِ حقیقی"۔ "سلام علیک" "جسے جا ہو سمجھ لو"۔ "مبارکباد جشن جوبلی" اور "نو طرزِ مرصع" بندوں میں تقسیم ہیں جن کی اہم خارجی خصوصیات یہ ہیں۔ پہلی یہ کہ مجموعۂ نظم آزاد میں ۱۹ نظمیں ہیں جن میں ۱۶ مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ جن میں کسی قدر دو مختصر اور ۱۴ طویل ہیں جو بندوں میں تقسیم ہیں۔ دوسرے یہ کہ بندوں کے مصرعوں کی تعداد برابر نہیں بلکہ مختلف ہے۔ مثلاً "شب قدر" میں کم سے کم دو شعروں کا اور زیادہ سے زیادہ آٹھ شعروں کا بند ہے۔ تیسرے یہ کہ بندوں کی تقسیم خیال کے مختلف حصوں یا منزلوں کے مطابق ہے۔ آزاد کی نظموں میں خیال کے پھیلاؤ اور ارتقا کی جھلک نظر آتی ہے۔ اس تبدیلی کے علاوہ آزاد کی نظموں میں ایک خاص تکنیک بھی نظر آتی ہے۔ ہر نظم کے ابتدائی شعر یا اشعار تمہیدی ہوتے ہیں۔ تمہید کے بعد اصل موضوع پر اظہارِ خیال کرتے ہیں جس سے ان کی مثنویوں میں قصیدہ کی تکنیک کی جھلک پیدا ہو گئی ہے۔ اسلوب پر فارسی روایات کا اثر ہے۔ زبان صاف اور شستہ ہے۔

حالی نے روایت میں توسیع کی اتنی کوشش بھی نہیں کی جتنی آزاد نے کی ہے۔ انھوں نے کہیں کہیں صوتی قوافی استعمال کئے ہیں۔ "مناجات بیوہ" میں ہندی بحر سے کام لیا ہے جس میں متعدد مصرعے ساقط الوزن ہیں۔ البتہ قطعہ میں ایک قافیہ کو دو بار برتا ہے۔ نذیر احمد، بے نظیر شاہ اور شبلی کے یہاں بھی کوئی انحراف نہیں ملتا۔ البتہ ان سب شعراء نے نظم کے تصور کو ذہن نشین کرنے اور اس کی روایت کو آگے بڑھانے میں مدد ضرور کی ہے۔

اکبر الہ آبادی کے یہاں روایت کی توسیع کا شعور ملتا ہے۔ اپنے نظریات میں وہ کتنے ہی قدامت پسند ہوں مگر شعر و زبان کی سطح پر بڑے جرأت پسند واقع ہوئے ہیں۔ ان کی ایک نظم

"دو تیتریاں" مثنوی کی ہیئت اور رباعی کی بحر میں ہے۔ رباعی کی بحر میں نظم لکھنے کا شاید یہ پہلا تجربہ ہے۔

دو تیتریاں ہوا میں اڑتی دیکھیں — اک جست میں سو طرف کو مڑتی دیکھیں
بھولی خوش رنگ چست نازک پیاری — پہنے ہوئے فطرتی منقش ساری
پھرتی ہے کہ برق کی طبیعت کا ابھار — تیزی ہے کہ آنکھ کو تعاقب دشوار
جو فاصلہ کر لیا ہے باہم قائم — وہ بھی ہے بلا زیادت و کم قائم
گو تابع جوش برق پروازی ہیں — دونوں کے خطوط طیر متوازی ہیں
کیوں کر میں کہوں کہ یہ نظر بازی ہے — اللہ اللہ کیا ہنرمندی ہے
ان جانوروں میں گوں اس کو کہاں — فطرت کے چمن میں صنعتی پھول کہاں
کس بزم میں ایسا ناچ سیکھ آتی ہیں — پریاں اندر کی جس سے شرماتی ہیں
اس سمت اگر خیال انسان بڑھ جائے — دامان نظر پہ رنگ عرفاں چڑھ جائے

یہ نظم محض رباعی کے اوزان ہی میں نہیں ہے بلکہ اس میں بہت ہی خوبیاں ہیں۔ اس کی زبان اسلوب اور تکنیک میں جو حسن اور جمالیاتی کیفیت ہے وہ ذہن کو متاثر کرتی ہے۔ یہ نظم تشبیہوں اور استعاروں اور پیکروں کے تسلسل سے تکمیل پاتی ہے اور تمثیلی رنگ اختیار کر لیتی ہے اس کا جمالیاتی آغاز اور افادی اختتام اس کو اعلیٰ درجہ کا ادبی شہ پارہ بناتا ہے۔

جدید شاعری کے اولین شاعروں کے یہاں کسی بڑی تبدیلی کا پتہ نہیں چلتا۔ ایک تو آزاد اور حالی انگریزی زبان وادب سے پوری طرح واقف نہیں تھے، دوسرے صدیوں کے منجمد ذہنوں اور ہیئتوں کو اکدم بدلا بھی نہیں جا سکتا تھا۔ نئے حالات نئے موضوعات ضرور پیدا کر رہے تھے اور نئے موضوعات نئی فنی و شعری معلومات سے ہم آمیز ہو کر ہیئت اسلوب تکنیک اور زبان کی سطح پر گل بھی کھلا رہے تھے۔ تجربے گل ابھی تک شاعری کی داخلی سطح پر جلوہ افروزی کر رہے تھے۔ خارجی سطح پر ان کا اثر بہت کم تھا۔

جیسا کہ سطور بالا میں لکھا جا چکا ہے کہ آزاد نے مثنوی کو بند وں میں تقسیم کیا اور حالی نے "مناجات بیوہ" کو ایک ہندی بحر میں لکھا۔ لیکن مثنوی کے دائرہ میں ایک نمایاں تجربہ شوق قدوائی کی "عالم خیال" ہے۔ موضوع کے اعتبار سے یہ نظم مثنوی ہے اور مثنوی کی ہیئت ہی میں لکھی گئی ہے۔

مگر یہ مثنوی چار حصوں میں تقسیم ہے اور چاروں کی بحر مختلف ہے۔ شوق نے شاکر میرٹھی مدیر ادیب کے نام ایک خط میں اس نظم کے مرکزی خیال پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

"اپنی ایک نظم جس کا نام عالم خیال کا چوتھا رخ ہے، ادیب میں شائع کرنے کے لئے آپ کی خدمت میں بھیج رہا ہوں۔ یہ مسلسل چار نظمیں ہیں جن میں (۱) پہلا رُخ جنوری ۱۹۱۱ء کے الناظر لکھنؤ میں شائع ہوا۔ اس میں ایک عورت جس کا شوہر پردیس میں ہے۔ شوہر کی یاد میں محو اپنے خیال سے باتیں کر رہی ہے۔ (۲) دوسرا رُخ مارچ ۱۹۱۱ء کے الناظر میں شائع ہوا ہے۔ پردیس سے شوہر کی آمد آمد ہے۔ عورت انتظار کر رہی ہے۔ وہ نہ آسکا اور اس کا خط اس عذر کے ساتھ آیا کہ وہ ابھی نہیں آسکتا ہے۔ عورت نے بے چین ہو کر شوہر کو خط لکھا۔ (۳) تیسرا رُخ مئی ۱۹۱۱ء کے "تمدن" دہلی میں شائع ہوا۔ اس میں شوہر نے عورت کو اس خط کے جواب میں تسلیاں دی ہیں اور وعدہ کیا ہے کہ میں آج کے بیسویں دن آؤں گا۔ (۴) چوتھا رخ یہ ہے کہ جس کو میں "ادیب" کے لئے بھیج رہا ہوں۔ شوہر نے خط میں لکھا ہے کہ میں بیسویں دن آؤں گا۔ آج بیسواں دن ہے۔ عورت انتظار میں اپنے خیال سے باتیں کر رہی ہے۔"[۵۹]

اس نظم کے چاروں حصے بظاہر الگ الگ ہیں لیکن باطنی طور پر ربط و تسلسل کی زنجیر کی کڑیاں ہیں۔ اس نظم میں صنف نازک کی نفسیات کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ پہلے رُخ میں ایک عورت کا شوہر پردیس میں ہے۔ وہ اس کی یاد میں محو اس طرح خود کلامی کرتی ہے۔

آج او میرے خیال تو کہاں کہاں گیا	دل بھی تیرے ساتھ تھا تو جہاں جہاں گیا
تو نے رخ جدھر کیا دل کا رخ ادھر گیا	تو پھرا جو پاس سے دل بھر آیا سر پھرا

اس کا وزن فاعلن مفاعلن فاعلن مفاعلن ہے۔ خود کلامی کے عالم میں انسان ساری کائنات

---

[۵۹] ادیب جولائی ۱۹۱۱ء ص ۴۹

ے بے خبر ہو کر خود سے ہمکلام ہوتا ہے چونکہ وہ اپنی ذات کے دائرہ میں خود سے باتیں کرتا ہے اس لیے اس وقت سب سے زیادہ سچ بولتا ہے۔ یہ نظم خود کلامی کی تمام خصوصیات نسوانی جذبات اور لب و لہجہ کا خوبصورت آویزہ ہے اور ایک فرقت کی ماری عورت کی نفسیاتی کیفیت کی پوری طرح ترجمان ہے۔

دوسرے رخ میں" عورت اپنے شوہر کے آنے کی امید میں ہے۔ شوہر کا خط عذر کے ساتھ پردیس سے آیا کہ وہ ابھی نہیں آسکتا۔ عورت بے چین ہو کر شوہر کو خط لکھوا رہی ہے اور اپنے خیالات ظاہر کرتی ہے":

پا کے تمہارے خط کو آج دل کی تڑپ بڑھی کچھ اور   دل میں بھڑک کے غم کی آگ جسم پہ تپ چڑھی کچھ اور
آنے کا آسرا کہاں پاس سے وہ بدل چلا   دل مرا آنسوؤں کے ساتھ بن کے لہو نکل چلا

اس کا وزن مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن ہے۔

تیسرے رخ میں شوہر نے عورت کے خط کا جواب لکھا ہے۔ اس طرح ابتدا ہوتی ہے:

تمہارے خط کو دیکھ کر نظر اس میں گھر گئی   تمہاری شکل خط کے ساتھ پتلیوں میں پھر گئی
ہے لفظ لفظ خط کا درد و غم کی داستان سے   قلم تمہارا دل بنا وہ بول اٹھا زبان سے

اس کا وزن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن ہے۔ مگر دوسرے شعر کے پہلے مصرع میں شکست ناروا کا عیب ہے۔ شاعر مجبور عورت کو قسمیں کھا کھا کر اپنی محبت کا یقین دلاتا ہے۔ اس حصہ میں شوق نے مرد کے جذبات محبت کو مردانہ انداز بیان کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک مقام پر خط میں عورت کے نسوانی اعضا کا ذکر کیا ہے۔

چوتھے رخ میں پھر عورت کے جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔" شوہر نے خط میں لکھا تھا کہ میں بیسویں دن آؤں گا آج بیسواں دن ہے۔ عورت انتظار میں اپنے خیال سے باتیں کر رہی ہے" خود کلامی کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

خط کو ہے بیسواں دن آج آئیں گے وہ ضرور ہی   کیا میں کھچی ہوئی رہوں ان کی نظر سے دور ہی
ان کی صدا سے تو پھر ہو نہ سکے جگر سے صبر   پا کے انھیں کبھی نہ ہو ترسی ہوئی نظر سے صبر

اس کا وزن مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن ہے۔ چوتھے حصہ میں بھی شوق نے ایک مجبور

عورت کے کرب و نشاط کے ملے جلے جذبات کی عکاسی کی ہے۔ عورت عالم تصور میں اس کشمکش سے دو چار ہے جو عورت کی جدائی کے بعد عالمِ راز و نیاز کے وقت ہوتی ہے۔

مثنوی عالم خیال پر بارہ ماسہ اور لوک گیت کی روایت کا ہلکا اثر بھی ہے۔ بارہ ماسہ میں اظہارِ عشق عورت کی طرف سے ہوتا ہے اور لوک گیت میں شادی شدہ عورتوں کے جذبات کی عکاسی ہوتی ہے۔ قدیم لوک گیتوں میں کنواری لڑکیوں کے جذبات کی عکاسی نہ ہونے کے برابر ملتی ہے۔ عالم خیال میں شادی شدہ عورت کے جذبات کی عکاسی بھی ہے اور اس کی طرف سے اظہار محبت بھی۔ یہ روایت اتنی چھائی ہوئی ہے کہ چار حصوں میں سے تین حصوں میں عورت کے جذبات کی عکاسی اور محض ایک حصہ میں مرد کے جذبات کی عکاسی ملتی ہے۔ اس کا انداز بیان سادہ اور سلیس ہے۔ تشبیہوں میں ہندوستانی تہذیب کی جلوہ گری ہے۔ مثلاً غصے اور شرم سے لال گالوں کو "گرم توے" سے "دانتوں کو بھسن کے چھلے ہوئے جوے" سے "روپ کو جیٹھ کی دھوپ" سے تشبیہہ دی گئی ہے۔ اس مثنوی کے مختلف حصوں کی بحروں پر ڈاکٹر گیان چند جین کو اعتراض ہے لکھتے ہیں کہ "عورت کی زبان سے سیدھی سادی باتیں سیدھے سادے پیرایے میں نکلتی ہیں۔ اس کے لئے ہندی بحر یعنی بحر متقارب یا متدارک کے اوزان بڑے موزوں رہتے"[۶۰] مجھے اس بات سے اتفاق نہیں۔ دراصل بحور کو عورتوں اور مردوں سے اس طرح متعلق نہیں کیا جاسکتا بلکہ بحر و وزن جذبہ کی بنیادی خصوصیت کے تابع ہوتے ہیں اور شعری تجربہ کے بطن سے ہی نمودار ہوتے ہیں۔ چونکہ جذبہ کی ترسیل میں بحر و آہنگ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے اس لئے بحر و وزن کو خیال، جذبہ یا جمالیاتی تجربہ سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ عورت جب سنجیدہ ہوتی ہے اور بین و بکا کرتی ہے تو اس کا لب و لہجہ بہت آہستہ رو ہو جاتا ہے۔ یہی کیفیت ان اوزان میں ہے جنھیں شوق نے برتا ہے اس لئے میں ڈاکٹر جین کے اس خیال سے متفق نہیں کہ "عالم خیال کے اوزان میں روانی نہیں جھکولے کھا کھا کے آگے بڑھنا پڑتا ہے"[۶۱] ان اوزان کی جھکولے کھا کھا کے چلنے کی کیفیت ہی ایک لہجہ عورت کے جذباتی تموج کو موثر انداز میں مدد کرتی ہے اس لئے

---

۶۰ اردو مثنوی شمالی ہند میں ۱۹۶۹ علی گڑھ ص ۷۳۴

۶۱ ایضاً ص ۷۳۵

اس مثنوی کے اوزان کو مصنوعی سانچہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اگر اس مثنوی کی جملہ خصوصیات یعنی عورت کی طرف سے اظہار محبت، شادی شدہ عورت کے جذبات جن میں جسم اور روح دونوں کی پیاس شامل ہے۔ لب و لہجہ کی سادگی اور نسوانیت، عورت کی زبان کی خصوصیات، خالص ہندوستانی تشبیہات اور ان سب سے پیدا ہونے والے تاثر کو پیش نظر رکھا جائے تو اس مثنوی کو کامیاب تجربہ کہا جا سکتا ہے۔

اقبال نے بھی مثنوی کی ہیئت میں ایک خوشگوار تبدیلی کی ہے۔ انھوں نے بھی محمد حسین آزاد کی طرح "ساقی نامہ" کو بندوں میں تقسیم کیا ہے۔ یہ تقسیم خارجی کم اور معنوی زیادہ ہے ساقی نامہ کے ہر بند میں خیال کے ایک جز کو پیش کیا ہے۔ دوسرے بند میں دوسرے جز کو اس طرح ساقی نامہ کے ۹۹ اشعار کو سات بندوں میں تقسیم کیا ہے اور یہ سات بند ایک خیال کے سات جز میں خیال کا ایک جز دوسرے جز سے مربوط ہے اور اس کو آگے بڑھاتا ہے۔ اس طرح اقبال کے ساقی نامہ میں فکر کے ارتقائے خیال کے تصور کی جھلک ملتی ہے۔ یہ جدت اقبال کی طویل اور مختصر تمام مثنویوں میں نظر آتی ہے۔

برجموہن دتاتریہ کیفی کی ایک مثنوی "جگ بیتی" ہے جس کے سرِ ورق پر لکھا ہے کہ "ایک نئے طرز کی مثنوی جو اردو منظوم افسانہ کی تاریخ میں ایک نیا عہد قائم کرتی ہے۔ اس "نئے طرز کی مثنوی" میں ۲۵ فصلیں ہیں، ہر فصل کا وزن مختلف ہے۔ اس طرح یہ مثنوی بہت سے اوزان کا دلکش گلدستہ ہے۔

ابتدا میں مرثیہ کی کوئی ہیئت متعین نہیں تھی۔ لیکن ایک خاص منزل پر مسدس کی ہیئت مرثیہ کے لئے پسندیدہ تصور کی جانے لگی اور اس کا چلن ہوگیا۔ مرثیہ دو قسم کے ہوتے ہیں کربلائی اور شخصی، دونوں قسم کے مرثیے مسدس میں لکھے گئے۔ لیکن حالی نے "مرثیۂ غالب" کو بندوں میں تقسیم کر کے لکھا۔ ہر بند میں ۵ یا ۶ اشعار ہیں ترتیب یہ ہے کہ ۴ یا ۵ شعر غزل کی ہیئت میں ہیں یعنی پہلا شعر مطلع اور دیگر شعر غزل کے اشعار کی طرح محض شعر ہیں اور آخری شعر دیگر قوافی میں تشبیب کے شعر کی طرح مطلع ہے۔ ہر بند میں خیال کا ایک جز ہے اور تمام بند مل کر خیال کی تکمیل کرتے ہیں۔ ابتدائی بند تمہیدی ہے۔ جس پر قصیدہ کی تشبیب کا اثر ہے۔

اقبال نے بھی مرثیہ کو ایک نیا موڑ دیا ہے۔ مرثیۂ داغ میں ۲۳ شعر ہیں یہ مرثیہ مثنوی کی ہیئت میں ہے اور بندوں میں تقسیم ہے۔ ہر بند میں تعدادِ اشعار برابر نہیں ہے۔ بلکہ پہلا بند ۵ شعر کا۔ دوسرا ۴ شعر کا۔ تیسرا ۶ شعر کا۔ چوتھا ۵ شعر کا اور پانچواں تین شعر کا ہے۔ ہر بند میں خیال کا ایک حصہ بیان کیا ہے۔

حفیظ جالندھری نے مرثیہ کو ایک نئی ہیئت سے سنوارا۔ "شہسوار کربلا" ان کا مشہور کردہ مرثیہ ہے جو حضرت امام حسین علیہ السلام کا مرثیہ ہے مگر یہ مرثیہ بندوں میں تقسیم ہے۔ ہر بند اپنی جگہ اوزان و قوافی کی ترتیب کا شاہکار ہے۔ اس پر انگریزی کے اسٹینزا کا اثر ہے اور غنائی شاعری کی خصوصیات بھی محسوس ہوتی ہیں۔

شہسوار کربلا میں بحر کا آہنگ بنیادی جذبہ سے ہم آمیز ہو کر رجز کی سی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ مرثیہ موضوع کے اعتبار سے بھی روایتی مرثیوں سے الگ ہے۔ اس میں امام حسین کی بہادری اور تیغ زنی کا جذباتی بیان ہے اور دلوں کو گرماتا ہے۔ یہ مرثیہ وحدت تاثر کی بنا پر بہترین تجربہ ہے اور اردو مرثیوں میں ایک منفرد اور ممتاز جگہ رکھتا ہے۔

جوش ملیح آبادی نے اگرچہ روایتی انداز میں مرثیہ نہیں لکھا مگر ان کی ایک نظم "سوگواران حسین سے خطاب" اور "حسین اور انقلاب" ہے۔ جس میں انھوں نے امام حسین کی شہادت کو ایک ایسی علامت بنا دیا ہے جو آزادی حق پرستی اور صداقت کے متلاشیوں کو ابد تک مائل بہ عمل کرتی رہے گی۔ انھوں نے مرثیہ کے معنوی دائرہ کو وسعت دیکر ملک کی سیاسی صورت حال سے قریب کر دیا۔ اور انھوں نے سوگواران حسین سے خطاب میں شہادت امام کو آزادی کی علامت قرار دے کر انگریزی دورِ حکومت کے خلاف اہل وطن کو اس طرح للکارا ہے:

دورِ محکومی میں راحت کفر، عشرت ہے حرام مہ وشوں کی چاہ، ساقی کی محبت ہے حرام
علم ناجائز ہے دستارِ فضیلت ہے حرام انتہا یہ ہے غلاموں کی عبادت ہے حرام

کوئے ذلت میں ٹھہرنا کیا گزرنا بھی حرام
صرف جینا ہی نہیں اس طرح مرنا بھی حرام

نظم طباطبائی نے قدیم سانچوں سے انحراف کیا ہے۔ یہ انحراف قصیدہ کی ہیئت میں زبردست تبدیلی کی صورت میں رونما ہوا ہے۔ نظم نے بعض ایسی نظمیں لکھی ہیں جو صنف کے اعتبار سے قصیدہ ہیں اور ان میں مدح کا ایک مخصوص رنگ ہے۔ مگر وہ قصیدہ کی روایتی ہیئت میں نہیں ہیں بلکہ ہر قصیدہ بندوں میں تقسیم ہے جس پر مسمط کی شکلوں اور انگریزی اسٹینزا فارم کا اثر ہے۔ سالگرہ اور تخت نشینی کے قصیدے اسی ہیئت میں ہیں جس میں ترتیبِ قوافی اس طرح ہے۔ پہلے بندوں میں الف الف الف الف دوسرے بند میں ب ب ب الف تیسرے بند میں ج ج ج الف ہے۔ پہلے بند کے علاوہ تمام بندوں کے تین مصرعے یکساں قوافی میں ہیں اور چوتھا قافیہ مطلع کے بند کے مطابق ہے۔

ہے پیر فلک کے ہاتھ میں جام شراب ۔۔۔ یا کوزۂ مشرق میں ہے یاقوت مذاب
یا کھا کے ہوائے صبح پھولا ہے گلاب ۔۔۔ یا چہرے نے خورشید کے اٹھا ہے نقاب

ظلمت میں نظر آئی سپیدے کی لکیر ۔۔۔ پھر پھیل گئی سارے افق پر تنویر
کیا نہر سے بے ستون کی چھلکا ہے یہ شیر ۔۔۔ یا چاہ سے نکلا ہے اچھل کر سیماب

اس تجربہ پر ایک طرف انگریزی اسٹینزا فارم کا اثر ہے اور دوسری طرف نظم کے جدید تصورِ نظم کا اثر بھی ہے۔ نظم کے قصیدوں میں اگرچہ وہ الفاظ کی گھن گرج، بلند آہنگی اور شکوہ نہیں ہے جو قصیدوں کی روایتی خصوصیت ہے پھر بھی ان میں الفاظ کا آہنگ، بحر کا ترنم، زبان کی نرمی اور شیرینی اور ان سب سے زیادہ گداوٹ اور جدید موسیقیت کے عناصر ہیں جو خیال سے مطابقت رکھتے ہیں۔ انھیں خصوصیات کی روشنی میں نظم کے ایسے قصیدے قصیدہ کے دائرہ میں دلکش تجربہ ہیں جنھوں نے شاعری کی جدید ہیئت اور مزاج کو متعین کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

اقبال نے اپنے بعض ایسے چار مصرعوں کو رباعی کہا ہے جو رباعی کے چوبیس اوزان میں تو نہیں ہیں لیکن ایسے چار مصرعوں کو رباعی کہنے کی روایت فارسی میں ملتی ہے۔ اقبال کے چار مصرعے یہ ہیں:

رہ و رسمِ حرم نامحرمانہ ۔۔۔ کلیسا کی ادا سوداگرانہ
تبرک ہے مرا پیراہنِ چاک ۔۔۔ نہیں اہلِ جنوں کا یہ زمانہ

ان چار مصرعوں کو بطور مثال پیش کرتے ہوئے مجنوں گورکھپوری رقم طراز ہیں کہ :

"وہ (اقبال کے مندرجہ چار مصرعے) بحر ہزج مسدس محذوف یا مقصور میں لکھے گئے ہیں یعنی ان کے ہر دو مصرعوں میں چھ ارکان ہیں اور ان کا وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن یا مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل ہے"[۶۲]

مگر ڈاکٹر محمود الٰہی نے انھیں رباعی کہا ہے اور مثال میں اسی وزن کی باباطاہر کی چار بیتیاں پیش کی ہیں جنھیں رباعی تسلیم کیا جاتا رہا ہے۔ ڈاکٹر محمود الٰہی نے ایسے چار مصرعوں کو رباعی کے دائرہ میں تجربہ تسلیم کیا ہے[۶۳]

رباعی کے اوزان کے اصول یہ ہیں کہ (۱) رباعی کے صدر و ابتدا ہمیشہ اخرب ہوتے ہیں (۲) سبب کے بعد ہمیشہ سبب اور وتد کے بعد وتد آتا ہے (۳) رباعی میں معاقبہ نہیں ہوتا یعنی چار متحرک ایک جگہ جمع نہیں ہوتے۔ ان اصولوں کے تحت حشو دوم میں رکن مکفوف کی جگہ مقبوض رکھنے سے نئے اوزان حاصل ہو جاتے ہیں۔ اور رباعی کے اوزان ۲۴ کی جگہ ۳۶ قرار پاتے ہیں۔ جدید اوزانِ رباعی حسب ذیل ہیں۔

(۱) مفعولُ مفاعیل مفاعلن فعل
(۲) " " " فعول
(۳) " مفاعیلن فاعلن "
(۴) " " " فعل
(۵) مفعولن مفعولُ مفاعلن "
(۶) مفعولن مفعولُ مفاعلن فعول
(۷) مفعولن مفعولن فاعلن فعول
(۸) " " " فعل
(۹) مفعولُ مفاعلن مفاعلن "
(۱۰) " " " فعول
(۱۱) مفعولن فاعلن مفاعلن "
(۱۲) " " " فعل

سحر عشق آبادی نے نئے اوزان میں رباعیاں بھی لکھی ہیں

جنت ہے کہاں کوئی دکھائے تو سہی ۔۔۔ دوزخ ہے کدھر کوئی بتائے تو سہی
تمہارے کے وعدے ہیں تو کیوں ہیں وہ ادھار ۔۔۔ یہ بیل منڈھے کوئی چڑھائے تو سہی

---

[۶۲] ہماری زبان ۲۲ مارچ ۱۹۶۰ء
[۶۳] ہماری زبان ۲۲ اپریل ۱۹۶۰ء

۱۸۵۷ء کے بعد نئے حالات اور مغربی اثرات کے تحت ڈاکٹر عبداللطیف نے نئے شعری دبستان، پرانی اصناف میں نئی روح اور نئی ہیئتوں کا تذکرہ کیا ہے۔ نئے شعری دبستان سے مغربی اثرات مراد ہیں۔ پرانی اصناف میں نئی روح سے نئے موضوعات ومسائل اور نئی ہیئتوں سے انگریزی تراجم۔ معرّا نظم اور جامِ الفت کے مترنم فقرے مراد ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد محض یہی اثرات رونما نہیں ہوئے بلکہ صوتی قوافی، مصرع کا نیا تصور، اوزان کا تنوع، اسٹینزا فارم کا بندوں کی تشکیل پر اثر اور "نئے تصورِ نظم" کی ابتدا بھی ہوئی ہے۔ اور معرّا نظم بھی نمودار ہوئی ہے۔ قدیم اصناف و اسالیب کا تصور بھی بدلا ہے۔ نئے موضوعات کے ساتھ ان کی ہیئت میں بھی تبدیلی ہوئی ہے۔ اردو شاعری میں یہی دور تجربوں اور تبدیلیوں کا نقطۂ آغاز ہے۔

عظمت اللہ خاں کے تجربے

اور ہندی اصناف و اسالیب

اردو شاعری میں ہندی اصناف و اسالیب کی روایت ۱۸۵۷ء سے قبل بھی ملتی ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد اس رجحان نے فارسیت کی آمریت سے نجات حاصل کی اور کسی قدر کھلی فضا میں سانس لیا۔ اس رجحان کو عظمت اللہ خاں نے ایک تحریک کی شکل دینا چاہی اور مسلسل شعری تجربات کیے۔ اپنے شعری نقطۂ نظر کی بنیاد ہندی پنگل پر رکھی اور ان تمام آزادیوں کو جائز کیا جو پنگل کا طرۂ امتیاز ہیں۔ انھوں نے محض اپنے عروضی نقطۂ نظر کی ہی اشاعت نہیں کی بلکہ اس کے مطابق نظمیں بھی لکھیں اس طرح عظمت اللہ خاں نے نظریاتی اور عملی طور پر اردو شاعری کو متاثر کیا۔ ان کی جد و جہد سے اردو شاعروں پر ہندی چھندوں اور اسالیب کے امکانات واضح ہوئے اور دوسرے شعراء نے بھی اپنے ذوق و شعور کے مطابق ہندی سے استفادہ شروع کیا۔ عظمت اللہ خاں کے نقطۂ خیال کی اشاعت کے بعد حفیظ جالندھری اور اختر شیرانی اور ان کے ہمعصروں کے گیت وجود میں آئے اور بعد کے شاعروں نے ہندی کے بہت سے چھندوں کا استعمال کیا۔ چنانچہ یہاں عظمت اللہ خاں کے

نظریۂ فن ماترک اور ورنک چھند، اور اوزان رباعی اور عظمت اللہ کے عروضی نظریے پر بحث کی گئی ہے اور ان کی نظموں کی ہیئت، ساخت اور تکنیک کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ ہندی کے چھند سار سرکا، دوہا، ہرگیتکا وغیرہ ہندی اردو بحروں کے امتزاج کی تلاش اور تجزیہ کیا گیا ہے۔

پنگل

ہندی چھند شاستر بہت قدیم ہے۔ اس کا سلسلہ ویدوں سے ملتا ہے۔ اتھروید میں ویدوں کو کاویہ (شاعری) اور یجروید میں بھگوان کو کوی (شاعر) کہا گیا ہے۔ سنسکرت کے عالموں نے چھند شاستروں کو ویدوں کے چھ حصوں میں سے ایک حصہ تسلیم کیا ہے، اور اس کو ویدوں کے چرن (پاؤں) کہا ہے۔ مراد یہ ہے کہ جس طرح جسم پیروں پر استوار رہتا ہے، اسی طرح ویدوں کا انحصار چھند شاستر پر ہے۔ منڈوک اپنشد میں چھندوں کا ذکر ویدوں کے ساتھ کیا گیا ہے۔ چھند شاستر کی تدوین پنگل رشی نے کی ہے۔ قواعد کی دنیا میں جو درجہ پانینی کا اور سوتروں کی دنیا میں جو مرتبہ منو کا ہے وہی چھند شاستر کی دنیا میں پنگل رشی کا ہے۔ چھند شاستر پر پنگل رشی کی کتاب کا نام "چھند سوتر" ہے۔ مگر یہ علم کتاب کے نام سے مشہور نہ ہو سکا بلکہ اپنے مدوّن کے نام سے "پنگل شاستر" کہلایا۔ بعد میں محض پنگل ہی رہ گیا۔ چنانچہ چھند شاستر کے لیے محض پنگل استعمال کیا جاتا ہے۔ عظمت اللہ خاں کے نظریۂ عروض کا سنگ بنیاد پنگل ہے۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ پنگل کو اردو میں پیش کیا ہے، بلکہ پنگل کے مطابق شاعری بھی کی ہے۔ اس لیے پنگل کی مبادیات کی روشنی میں عظمت اللہ کے نظریۂ عروض کا جائزہ لینا ضروری ہے اور مفید بھی۔

چھند وہ علم ہے جس میں حرفوں، ماتراؤں، یتی اور گت کے مخصوص اصول ہوتے ہیں۔ حرفوں اور ماتراؤں کی تعداد مقرر ہوتی ہے۔ وقفہ (وِرام) کو کبھی مقررہ حرفوں یا ماتراؤں کے بعد رکھا جاتا ہے۔ عرف عام میں چھند کو بحر کہتے ہیں۔ ہندی میں چھند تین قسم کے ہوتے ہیں (۱) ماترائی چھند (۲) ورنک چھند (۳) "لے آتمک" چھند۔ ذیل میں تینوں قسموں کے چھندوں کی مبادیات اور عظمت اللہ خاں کے نظریۂ عروض کا ماحصل پیش کیا جاتا ہے۔

ماترائی چھند

حرف (اکشر) اس چھوٹی سے چھوٹی آواز کو کہتے ہیں جس کے ٹکڑے نہ ہو سکیں۔ تحریری زبان میں حرف کو ورن بھی کہتے ہیں۔ حروف کی دو قسمیں ہیں۔ حروفِ علت (سور) اور حروفِ صحیح (ویَنجن) ہندی عروض (چھند شاستر) میں حروفِ صحیح کو شمار نہیں کیا جاتا بلکہ حروفِ علت کو شمار کیا جاتا ہے مثلاً اوم (ओम) میں ایک حرفِ علت او (ओ) ہے اور دوسرا حرفِ صحیح م (म) اس میں حرفِ علت کی تعداد ایک ہے۔ م حرفِ صحیح ہے، اس کو گنا نہیں جا سکتا۔ اس لئے اوم ایک حرف ہی شمار ہوگا۔

حرف کی ادائیگی میں جو وقت لگتا ہے اس کو ماترا کہتے ہیں۔ ماترا میں آواز اور وقت دونوں چیزیں شامل ہیں۔ آواز کے پھیلاؤ کے پیمانہ پر ماتراؤں کی قسموں کا انحصار ہے۔ یہ چار قسم کی ہوتی ہیں (۱) نصف ماترا (اردھ ماترا) (۲) خفیف ماترا (لگھو ماترا) (۳) طویل ماترا (گرو ماترا) (۴) طویل ترین ماترا (پلت ماترا) ہندی میں حروفِ صحیح بذاتِ خود کوئی آواز نہیں رکھتے۔ اس لئے ان میں بھی کوئی نہ کوئی حرفِ علت شامل سمجھا جاتا ہے۔ ایسے حروف کے تلفظ میں بھی وقت لگتا ہے۔ چونکہ ان میں حرفِ علت پنہاں ہوتا ہے، اس لئے اس کو نصف ماترا کہتے ہیں۔ علاماتِ حرکت (زبر، زیر، پیش) کو ادا کرنے میں جو وقت لگتا ہے، اس کو ہندی میں خفیف ماترا کہتے ہیں۔ اردو میں ان کے لئے علیحدہ علامتیں نہیں ہیں صرف زبر، زیر اور پیش سے ظاہر کی جاتی ہے۔ انھیں خفیف حرفِ علت سمجھا جا سکتا ہے ہندی میں خفیف ماترا کے نشان (ـَـ = अ) (ـِـ = इ) اور (ـُـ = उ) ہیں۔ قواعد میں ان کی آواز کو "ہرسو" کہتے ہیں۔ ہرسو یا خفیف ماترا کی عروضی قیمت ایک ہے اور اس کا نشان (۱) ہے۔ مکمل حروفِ علت کے ادا کرنے میں خفیف حروفِ علت یعنی حرکات کی آواز سے زیادہ وقت لگتا ہے، اس لئے اس کو طویل ماترا کہتے ہیں۔ یعنی طویل ماترائیں (ا = आ) (ی = ई) اور (و = ऊ) ہیں۔ اس کو "دویہ ماترک" اور قواعد میں "دیردھ" بھی کہتے ہیں۔ اس کی عروضی قیمت دو کے برابر ہے اس کا نشان یہ (S) ہے۔ طویل ترین ماترا موسیقی سے متعلق ہے۔ بعض اوقات دور سے پکارنے اور موسیقی میں "دیردھ" آواز کو اور طویل کرنا پڑتا ہے جو طویل (گرو) ماترا سے بڑھ جاتی ہے اس لئے اس کو طویل ترین (پلت) ماترا کہتے ہیں۔ لیکن چھند شاستر میں اس کی کوئی اہمیت نہیں[1]۔ عظمت اللہ خاں

---

[1] پرمانند شاستری : شری پنگل پی یوش ۱۹۵۲ دہلی ص ۹

اپنے طریقۂ تقطیع کی وضاحت کرتے ہوئے ماتراؤں کے بارے میں لکھتے ہیں:

"ہر حرف ایک آواز ایک ماترا مانا جائے گا اور اس ایک ماترا ایک حرف کو ہماری اصطلاح میں لگھ کہا جائے گا۔ لگھ کے معنی عروضی نقطۂ نظر سے ہمیشہ سب سے چھوٹی آواز یا ایک ماترا کے لئے جائیں گے جب دو حروف دو لگھ مل کر آواز دیں تو ایسی دو حرفوں کی گتھی ہوئی آواز کو گرو پکاریں گے۔ اس کو دو ماترا کے برابر سمجھا جائے گا اور یہ دو حرفوں کی ملی جلی ایک جان اور دو قالب آواز عروضی میدان میں سب سے بڑی آواز کہلائے گی۔ اس کی قیمت دو لگھ کے برابر ہو گی"۔[۳۵]

عظمت اللہ خاں نے نصف ماترا اور طویل ترین ماترا (پلت) کو نظر انداز کر دیا ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں اور ڈاکٹر گیان چند جین نے بھی اس کا ذکر نہیں کیا غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ دونوں ماترائیں چھندوں میں کوئی اہمیت نہیں رکھتیں۔

ہندی چھند کے نقطۂ نظر سے ہر حرفِ صحیح میں کوئی نہ کوئی حرفِ علت شامل ہوتا ہے۔ اس کی آواز حرفِ صحیح کے اختتام پر کسی قدر نمایاں ہوتی ہے۔ حرفِ صحیح کی آواز کی نمو نثر کے الفاظ میں نہیں ہوتی بلکہ نظم کے الفاظ میں ہوتی ہے۔ مثلاً لفظ بات کو نثر میں بات ہی کہتے ہیں مگر نظم میں یہ "بات آ" ہوتا ہے اس کے آخر میں خفیف آواز کے (अ) نمایاں ہوتی ہے، اور اس کو شمار بھی کیا جاتا ہے۔ اگرچہ (आ) طویل آواز ہے اس کی دو ماترائیں شمار کی جاتی ہیں مگر کبھی کبھی یہ ہندی پد میں خفیف آواز میں بھی تبدیل ہو جاتا ہے۔ اور اس کی ایک ماترا شمار ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں کوئی اصول طے نہیں ہے کہ یہ حرف کہاں طویل اور کہاں خفیف آواز شمار ہو گا۔ پھر بھی حسب ذیل صورتوں میں (ا — आ) طویل آواز یا گرو ماترا تصور کیا جائے گا۔ مثلاً

(الف) جہاں (ے = ए) بنیادی صورت میں ہو جیسے بیٹا (बेटा)

(ب) جہاں فعل کے روپ میں ہو جیسے پھرنا سے پھیرنا اور پھیر۔

---

[۳۵] سریلے بول ۱۹۴۰ حیدرآباد دکن ص ۴۶

(ج) جہاں دو الگ الگ آوازوں (ے = अ) اور (ﮯ = ए) کو ملا کر ایک (ا۔ ऐ) بنا ہو جیسے کرؤں سے کرے۔

حسب ذیل صورتوں میں (ا ऐ) خفیف یعنی لگھُ ماترا تصور کیا جائے گا۔

(الف) جہاں خفیف ماترائیں (ے = ए) (ﮯ = ऐ) اور (وُ = ओ) تبدیل شدہ صورت میں ہوتی ہیں مثلاً جبی ([illegible]) سے جے ہی ([illegible])[۳] وغیرہ اس قسم کے (ا۔ ऐ) کو بدیں خفیف آواز (ہرسو) مان کر ایک ماترا شمار کی جاتی ہے۔ عظمت اللہ خاں نے یک حرفی اور دو حرفی نیز سہ حرفی لفظوں کی ماتراؤں کے بارے میں لکھا ہے:

"حروف ہجا میں سے جہاں ایک تنہا آواز دے وہ ایک ماترا لگھُ ہے۔ اور جہاں دو حروف مل کر آواز دیں وہ دو لگھُ دو ماترا کے برابر سمجھے جائیں گے اور ان کی گھلی ملی آواز کا نام گرو ہے"[۴]

"الف اور ب کو ملا کر اب لفظ بنائیے۔ یہاں دو حروف مل کر آواز دے رہے ہیں۔ لہٰذا یہ لفظ دو ماترا کے برابر ہے۔ اور اس آواز کو گرو کہیں گے"[۵]

"ایک سہ حرفی لفظ ابر لیجئے۔ اس کا صحیح تلفظ کیجئے تو ایک ملی جلی آواز نکلے گی۔ اور "ر" تنہا علیحدہ آواز ہو جائے گی اس طرح اس کے دو ٹکڑے ہو جائیں گے پہلا گرو اور پچھلا لگھُ ایک اور سہ حرفی لفظ ہے "ربا" اس کا تلفظ کرنے کے بعد "رُ" اور "با" دو جدا جدا آوازیں پیدا ہونگی پہلی لگھُ ہے اور دوسری گرو۔ اس طرح اردو کے بڑے سے بڑے لفظ کے ٹکڑے جس میں کتنے ہی حروف ہوں لگھُ اور گرو ہو جائیں گے"[۶]

خفیف (لگھُ) اور طویل (گرو) ماتراؤں کے سلسلے میں عظمت اللہ خاں نے ایک سیدھا سادہ اصول بیان کیا ہے۔ مگر ماتراؤں کے استثنا کو نظر انداز کر دیا ہے جس سے ماتراؤں کے شمار میں مدد مل سکتی ہے۔ مثلاً

۳۔ شری پنگل پی یوش ص ۲۰ — ۴۔ سریلے بول ص ۴۷

۵۔ ایضاً ص ۴۷ — ۶۔ ایضاً ص ۴۷

(۱) متحارہ حروف سے پہلے "ہرسو" بھی گرو مانا جاتا ہے۔ اس کو لگھو نہ مان کر دو ماتراؤں والا حرف گنا جاتا ہے مثلاً بُدھی (बुद्धि) یہاں بدھی کے بُ (बु) کا (– – ڈ) خفیف آواز (ہرسو) ہے۔ مگر اس کو گرو مانا جاتا ہے۔ کیونکہ اس کے بعد دوسرے حروف ہیں۔

(۲) بے صوت خفیف آواز (انوسوار ہرسو) طویل ماترا (گرو) مانے جاتے ہیں۔ مثلاً چنچل۔ اس لفظ میں چنچل کا پہلا چ اگرچہ خفیف آواز (ہرسو) ہے پھر بھی یہ سانوسور ہونے کی وجہ سے گرو شمار ہوگا۔

(۳) پاد (पाद) کے آخر میں ضرورت کے مطابق خفیف (لگھو) کو طویل (گرو) اور طویل کو خفیف بنا لیتے ہیں۔[1]

ہندی میں ساکن حرف کی کوئی ماترا نہیں ہوتی لیکن اس سے پہلے خفیف ماترا ہو تو اس کو بڑی ماترا شمار کیا جاتا ہے۔ مثلاً بھگون اور راجن کا نون ساکن ہے اس لئے اس کے آخری جز "ون" اور "جن" میں دو خفیف ماتراؤں کی جگہ ایک طویل ماترا تصور کی جاتی ہے۔ اس کے برعکس شُوَن اور شرمَن میں یہ عمل نہیں ہوتا۔ گو بولنے میں ان کے حروف ساکن ہیں۔ مگر سنسکرت لغت اور قواعد کے اعتبار سے ان کا آخری حرف متحرک ہے۔ اس لئے ان کا آخری جز "من" کو دو مختصر ماتراؤں کا مرکب تسلیم کیا جاتا ہے۔ ان اصولوں کی روشنی میں "جا کے سر پر تو دھنی لاکھوں مول کرائے" مصرع کی ماتراؤں کی گنتی اس طرح ہوگی۔

S	I	S	S	S	S	S	S	I	I	S	I	S	I
جا	کے	سر	پر	تو	دھ	نی	لا	کھوں	مول	ک	را	ے	
۲	۱	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۱	۱	۲	۱
۱۳							۱۱						

اسی طرح میر کے اس مصرع کی ماتراؤں کی گنتی اس طرح ہوگی۔

S	S	S	S	I	I	S	S	S	S	I	I	S	S	S	I	I	S
ال	ٹی	ہو	گ	ئیں	سب	تد	بی	ریں	کچھ	نہ	دوا	نے	کا	م	ک	یا	
۲	۲	۲	۲	۱	۱	۲	۲	۲	۲	۱	۱	۲	۲	۲	۱	۱	۲
۱۶									۱۴								

---

[1] شری بھگل پی یوش ص ۲۳ ، ۲۴

عظمت اللہ خاں نے بعض جزوی باتوں کو نظر انداز کرتے ہوئے (جن کی طرف سطور بالا میں اشارہ کیا جا چکا ہے) ماترائی چھندوں کے اصول اس طرح بیان کیے ہیں۔

(۱) "نظم کے ہر مصرع میں ماتراؤں کی ایک مقررہ تعداد ہو"[۸]

(۲) "محض ماتراؤں کی تعداد سے نظم و نثر میں امتیاز کم ہوتا ہے لہذا بشرام اور قافیہ کی قیدیں نہ صرف ضروری بلکہ فطری ہیں"[۹]

(۳) "الف بے کا ہر حرف تنہا ایک ماترا سمجھا جائے گا اور اس کا نام لگھو ہوگا اور دو حروف جہاں مل کر آواز دیں گے وہ دو ماترا سمجھے جائیں گے اور اس طرح کی جوڑواں آواز کو گرو پکارا جائے گا"[۱۰]

(۴) "اردو میں خواہ کتنے ہی حروف والے الفاظ ہوں ان کے لگھو اور گرو میں آسانی سے ٹکڑے ہو جاتے ہیں اور یہ ٹکڑے تلفظ کے لحاظ سے ہوتے ہیں"[۱۱]

بشرام

بعض ماترائی چھندوں میں مصرع کے درمیان میں کسی خاص مقام پر ٹھہرنا پڑتا ہے۔ اس ٹھہراؤ اور وقفہ کو "یتی" اور "وِرام" بھی کہتے ہیں۔ انگریزی میں اس کو کائے سورا (سیزورا) یا پاز کہا جاتا ہے۔ اردو کی بعض بحروں میں اس کا التزام ہے مگر اس کا کوئی نام نہیں ہے۔ مثلاً متقارب اور متدارک بحریں دو برابر برابر ٹکڑوں میں تقسیم ہو جاتی ہیں۔ میر کے اس شعر کا ہر مصرع دو ٹکڑوں میں تقسیم ہے۔

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں، کچھ نہ دوا نے کام کیا   دیکھا اس بیماریٔ دل نے آخر کام تمام کیا

اس شعر کے پہلے مصرع میں "تدبیریں" کے بعد اور دوسرے مصرع میں "دل نے" کے بعد وقفہ ہے مگر اردو میں اس وقفہ کا کوئی نام نہیں ہے۔ ماترائی چھندوں میں وقفہ کا مقام متعین ہے۔ ہر چھند میں جتنی ماتراؤں کے بعد وِرام ہوتا ہے اس میں بعض استثنائی حالتوں کے علاوہ کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ عظمت اللہ خاں نے "بشرام" کو ذوقی چیز تصور کیا ہے۔ چھند میں فطری طور پر تین مقامات پر وقفہ آتا ہے۔ یعنی (۱)

۸؎ سریلے بول ص ۵۲   ۹؎ ایضاً ص ۵۲

۱۰؎ ایضاً ص ۵۲   ۱۱؎ ایضاً ص ۵۲

سارے پد کے آخر میں (۲) آدھے پد کے آخر میں (۳) اور پد کے آخر میں درام ضرور آتا ہے۔ درام سے چھند کے ترنم میں اضافہ ہوتا ہے۔ اس میں چستی پیدا ہوتی ہے۔ تلفظ میں آسانی اور لہجہ میں فطری انداز پیدا ہوتا ہے۔

اگرچہ وقفہ کا انحصار ذوقِ سلیم پر ہے۔ مگر اس کا یہ اصول مسلمہ ہے کہ جہاں سانس ٹوٹتا ہو یا وقفہ دیا جاتا ہو وہاں لفظ پورا ہونا چاہیئے۔ ایک لفظ کو وقفہ کے نصف ادھر اور نصف اُدھر نہیں رکھ سکتے۔ اگر ایسا ہو تو یہ ایک عیب ہے جس کو "یتی بھنگ دوش" کہتے ہیں۔ اردو میں اس کا نام "شکستِ ناروا" ہے۔

گت

چھندوں میں چستی اور موسیقی بڑھانے کے لیے "گت" سے استفادہ کیا جاتا ہے۔ گت دراصل بحر کی چال کو کہتے ہیں۔ مگر اس چال یا بہاؤ کے لیے کوئی اصول مقرر نہیں ہے۔ اس کا انحصار کلیتاً فنِ شعر اور موسیقی کے رچے ہوئے ذوق پر ہے۔ گت دراصل چھند کی لے اور اس کے ترنم پر براہِ راست اثر انداز ہوتی ہے۔ جس طرح کسی مصرع میں کسی حرف کے گھٹنے بڑھنے سے اس کی روانی میں فرق پڑتا ہے اس طرح گت کے بگڑ جانے سے موسیقی کی لہروں کے بہاؤ میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔

بھومیں رچی شرد کی کمی نی تا تھی

کو اگر یوں پڑھا جائے کہ:

بھومیں شرد کی کمی نی تا رچی تھی

تو چھند کی گت بگڑ جاتی ہے۔ اور اس کی موسیقیت کے بہاؤ میں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ اردو میں گت تو نہیں ہوتی مگر خارج از بحر اور ساقط الوزن مصرعوں میں موسیقی کے بہاؤ میں ایسی ہی رکاوٹ ہوتی ہے جیسی گت بگڑ جانے سے ہندی چھند میں ہوتی ہے۔

اس بحث کا حاصل یہ ہے کہ ہر چھند میں ماتراؤں کا مخصوص التزام ہوتا ہے اور ان کی تعداد مقرر ہوتی ہے۔ یہ بھی طے ہوتا ہے کہ وقفہ کتنی ماتراؤں کے بعد آتا ہے۔ ذوقِ سلیم کی بنیاد پر گت کا خیال رکھا جاتا ہے۔ یہی چھند کو متعین کرتی ہیں اور اس کے نام کو طے کرتی ہیں لگھو گرو ماتراؤں کی ترتیب

سے بیکڑوں ذیلی شکلیں بن جاتی ہیں۔

ورنک چھند

ہر زبان کے مخصوص عروضی سانچے اس زبان کی مخصوص ساخت اور مزاج کے مطابق ہوتے ہیں۔ انگریزی عروض کی بنیاد جز (سلے بل) پر ہے۔ اس کو لسانیاتی جز بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ آواز کی مختصر ترین قابلِ پیمائش اکائی ہوتی ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔ زوردار رکن۔ اور بے زور رکن بے زور رکن پر لہجہ کا زور نہیں ہوتا۔ انھیں دونوں کی ترتیب سے انگریزی عروض کی تشکیل ہوتی ہے۔ اردو عروض کی بنیادی اکائی "رکن" ہے جس کی جمع ارکان ہے۔ حرکت اور سکون سے رکن وجود میں آتے ہیں۔ اور ارکان سے بحر بنتی ہے۔

ورنک چھندوں میں حروف کا شمار کیا جاتا ہے۔ ان کا دوسرا نام ورت ہے، اور حرف کی آواز "ورن" کہلاتی ہے۔ جس طرح ماترائی چھندوں کی بنیاد طویل اور خفیف ماتراؤں پر ہے۔ اس طرح ورنک چھندوں کی بنیاد طویل اور خفیف ورنوں پر ہے۔ دونوں کو ناپنے کے لئے ارکان (گن) بنائے گئے ہیں۔ گن کے معنی مجموعہ کے ہیں۔ یہ تین حرف کا مجموعہ ہوتا ہے۔ یہ الفاظ دیگر طویل اور خفیف آوازوں کی سہ حرفی ترکیب کو گن کہتے ہیں۔ جس طرح اردو کے آٹھ ارکان کی ترتیب سے مختلف ورنک چھند بنتے ہیں۔ ذیل میں گنوں کے نام پہچان۔ علامات مثال اور عروضی قیمت درج کی جاتی ہے

نمبر شمار	گنوں کے نام	طویل اور خفیف ماترائیں	علامت	مثال	عروضی قیمت
۱	مگن	تینوں حروف طویل	SSS	دو راہا	مفعولن
۲	نگن	تینوں حروف خفیف	III	ہرن	فعل
۳	بھگن	طویل خفیف خفیف	SII	عالم	فعلن (بسکونِ عین)
۴	یگن	خفیف طویل طویل	ISS	زمانا	فعولن
۵	جگن	خفیف طویل خفیف	ISI	جمال	فعول
۶	رگن	طویل خفیف طویل	SIS	سادھنا	فاعلن
۷	سگن	خفیف خفیف طویل	IIS	بھرتا	فعلن (بتحریکِ عین)
۸	تگن	طویل طویل خفیف	SSI	آلام	مفعول

ہندی گنوں کے نام یاد رکھنے کے لئے ان کے ابتدائی حروف کا مجموعی نام یاد رکھنا کافی ہے۔ یعنی م + ن - بھ + ے + ج - ر + س + ت سے "من بھجے جرست" بنتا ہے۔
(اوپر کے نقشہ میں علامتیں بائیں سے دائیں کو پڑھی جائیں)

ورنک چھندوں کی تقطیع کا طریقہ یہ ہے کہ شعر لکھ کر ماترائی طریقہ سے اس پر طویل اور خفیف آوازوں کے مطابق علامات دی جاتی ہیں، اور ہر تین علامتوں پہ ارکان (گنوں) کی ترتیب علامت کے مطابق گن کا نام لکھ دیا جاتا ہے۔ اگر آخر میں ایک یا دو حرف بچتا ہے تو اس پر طویل یا خفیف (اس کی نوعیت کے مطابق لکھ دیا جاتا ہے۔ مثلاً

خ	ط	بھگن	بھگن	بھگن	نگن	نگن	سگن
I	S	I I S	I I S	I I S	S S S	I I I	S I I

جگ کو جگ مگ کر نے والا ہے تجھ میں نہ پر کاس جھالا!
اس طرح اس کی بحر یہ ہوتی ہے۔ سگن نگن مگن بھگن بھگن بھگن طویل خفیف۔

عظمت اللہ خاں کا نیا طریقۂ تقطیع

عظمت اللہ خاں ورنک چھندوں کی تقطیع سے مطمئن نہیں۔ انھوں نے ورنک چھندوں کی بنیاد پر تقطیع کا ایک جدید طریقہ پیش کیا ہے جس میں کسی قدر انگریزی عروض کی آزادی سے استفادہ بھی کیا گیا ہے۔ ہر زبان میں مختلف اجزاء کے الفاظ ہوتے ہیں۔ عظمت اللہ خان یک جزی دو جزی اور سہ جزی الفاظ کی مختلف قسموں کو معلوم کرنے کا ایک جداگانہ طریقہ اپنایا ہے جس سے ایسے ارکان حاصل ہو جاتے ہیں جن سے اردو اور ہندی کی زیادہ تر بحروں کی تقطیع ہو سکتی ہے۔ ان کے خیال میں بعض الفاظ یک جزی یا اکہرے ہوتے ہیں اور یہ گرو ہوتے ہیں کبھی کبھی لگھو بھی ہوتے ہیں۔ اس لیے یک جزی الفاظ کی محض دو قسمیں ہوتی ہیں۔

ایک خفیف جز	I	نہ	ف
ایک طویل جز	S	چل	فع

دو جزائی الفاظ کی قسمیں معلوم کرنے کے لیے یہ طریقہ لکھتے ہیں کہ

"پہلی قسم یہ فرض کر لیجیے" (— —) دونوں جز گرو اب دوسری قسم
معلوم کرنے کے لئے ان دونوں گروں میں کے پہلے گرو کے نیچے لگھ لکھئے
(— —) اور دوسرے گرو کو بجنسہ نقل کر دیتے ہیں (— ═) یہ
دوسری قسم ہاتھ لگ گئی، تیسری قسم دریافت کرنے کے لئے دوسری قسم
میں جو گرو ہے اس کے نیچے لگھ لکھئے (— —) اب سیدھے ہاتھ
کی جانب جو اوپر والے لگھ کے نیچے جگہ ہے وہاں گرو کی علامت بنا دیجئے
(— —) یہ تیسری قسم مل گئی۔ اب چوتھی قسم معلوم کرنی ہے تیسری قسم
میں جو گرو ہے اس کے نیچے لگھ لکھا (—) اور اوپر والے لگھ کو
جوں کا توں نقل کیا تو چوتھی قسم (—) ہاتھ آئی گئی۔[۱۲]

ان کے خیال میں دو جزی الفاظ کی محض چار قسمیں ہو سکتی ہیں اس کو مندرجہ ذیل نقشہ میں دیکھیے۔

۱	دو گرو	SS	آنا	فع لن (SPONDU)
۲	لگھ گرو	IS	نظر	ف عل (LAMD)
۳	گرو لگھ	SI	جام	فاع (TROCHEE)
۴	دو لگھ	II	تم	ف ع (PYRRHIC)

ورنک چھندوں میں دو اجزائی تقطیع کے لئے انگریزی کی طرح علامتیں نہیں ہیں اور اردو عروض کی
طرح علامتیں بھی نہیں ہیں۔ اس لئے عظمت اللہ خاں نے ان ترکیبوں کو (۱) دو گرو، (۲) لگھ گرو (۳) گرو لگھ
اور (۴) دو لگھ کا نام دیا ہے۔[۱۳]

سہ اجزائی الفاظ کی قسمیں معلوم کرنے کے لئے عظمت اللہ خاں لکھتے ہیں کہ "تین اجزا والے ایسے
الفاظ سے شروع کیجیے جن میں تینوں اجزا "گرو ہوں" (— — —) اب پہلے گرو کے نیچے لگھ لکھئے
(— — —) اور باقی دونوں "گرو" بجنسہ نقل کر دیجئے (— ═ ═) اس دوسری قسم میں جو
جو پہلا گرو ہے اس کے نیچے "گرو لگھ" لکھا (— —) اور بقیہ "گرو" کو جوں کا توں اتار لیا (— ═)

---

[۱۲] سریلے بول ص ۵۴، ۵۵ [۱۳] ایضاً ص ۵۵، ۵۶

سیدھی جانب جو ایک جز کی جگہ خالی ہے وہاں "گرو" لکھ دیا کیونکہ جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے سیدھے ہاتھ کی طرف جو ایک یا زیادہ جگہیں رہ جائیں وہاں ہمیشہ "گرو" لکھے جائیں گے تو اس طرح تیسری قسم یہ ہوئی (ـ ـ ـ ـ ـ) اب چوتھی قسم معلوم کرنے کے لئے تیسری قسم کے پہلے گرو (ACCENTED) کے نیچے "لگھ" آئے گا (ـــ ـــ) اور باقی کے اوپر والے اجزا کی نقل کی جائے گی (ـــ ـــ) تو چوتھی قسم مل جائے گی۔ اسی ترکیب سے باقی عمل بھی کیا جا سکتا ہے۔ یہاں تک کہ آخر میں تینوں اجزا لگھ آجائیں یہ تینوں لگھ آٹھویں قسم پر آئیں گے اس لئے اس عمل میں کل آٹھ قسمیں ہوتی ہیں۔ ذیل میں ان آٹھوں قسموں کی تعداد علامات ہندی اردو اور انگریزی مترادف ارکان کے ساتھ دیئے جاتے ہیں۔

علامتیں بائیں سے دائیں کو پڑھئے۔

۱۔ تینوں گرو	SSS	مگن	مفعولن	(MOLOSSUS)
۲۔ لگھ گرو گرو	ISS	یگن	فعولن	(ANTI-BACHIC)
۳۔ گرو لگھ گرو	SIS	رگن	فاعلن	(CRETIC)
۴۔ لگھ لگھ گرو	IIS	سگن	ف ع لن	(ANAPEST)
۵۔ گرو گرو لگھ	SSI	تگن	مفعول	(BACCHIUS)
۶۔ لگھ گرو لگھ	ISI	جگن	مفاع	(AMPHIBRACH)
۷۔ گرو لگھ لگھ	SII	بھگن	فاع ل	(DACTYL)
۸۔ لگھ لگھ لگھ	III	نگن	ف ع ل	(TRIBRACH)

اس طرح یک جزی لفظ کی دو دو جزی لفظ کی ۴ اور سہ جزی لفظ کی آٹھ قسمیں ہوتی ہیں جن کی مجموعی تعداد ۱۴ ہے۔ یعنی (۱) ف (۲) فع (۳) ف ع (۴) فاع (۵) ف عل (۶) فع لن (۷) مفعولن (۸) فعولن (۹) فاعلن (۱۰) ف ع لن (۱۱) مفعول (۱۲) مفاع (۱۳) فاع ل، (۱۴) ف ع ل۔ ان ارکان میں چار (ف۔ ف ع۔ ف ع ل۔ فاع ل) بالکل نئے ہیں جو اردو عروض میں نہیں ہیں باقی آٹھ ارکان (فاع۔ ف عل۔ فعلن۔ مفعولن۔ فعولن۔ فاعلن۔ ف ع لن۔ مفعول

ایضاً ص ۵۶

مفاع - فع لن) اردو عروض میں مستعمل ہیں -

عظمت اللہ خاں نے ورنگ چھندوں کی بنیاد پر انگریزی عروض سے استفادہ کر کے ایک نئے عروض کا خاکہ پیش کیا ہے ، جو اردو عروض سے زیادہ لچکدار ہے مگر اس میں بعض کمزوریاں بھی ہیں - ایک یہ کہ ہندی میں ساکن اور متحرک حروف میں امتیاز نہیں کیا جاتا جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ دو مختلف الوزن الفاظ مساوی الوزن معلوم ہوتے ہیں - مثلاً خبر اور نرم دونوں الفاظ کو تین ماتراؤں کا مانا جاتا ہے جن کی گرو لگھو ترتیب اس طرح ہوتی ہے لگھو گرو (S I) گرو لگھو (I S) (بائیں سے دائیں کو) دوسرے یہ کہ ہندی کے دو ارکان بھگن اور سگن میں بے وجہ امتیاز کیا جاتا ہے - بھگن میں ایک طویل اور دو خفیف ماترائیں ہوتی ہیں - جیسے لاکر - اور سگن میں اس کے برعکس دو خفیف اور ایک طویل ماترا ہوتی ہے - جیسے کرلا - مگر اردو عروض کے نقطہ نظر سے لاکر اور کرلا میں کوئی فرق نہیں ہے - اس طریقہ عروض میں اجزا کی تعداد کا خیال رکھا جاتا ہے - جبکہ اردو عروض کو اجزا کی تعداد سے کوئی سروکار نہیں بلکہ تعداد حروف سے تعلق ہے - تعداد اجزا اور تعداد حروف کے اختلاف سے عربی و فارسی کی ہر بحر کی تقطیع میں مشکل پیش آتی ہے اور ایک ہی مصرع ایک تقطیع سے باوزن اور دوسری سے بے وزن ہو سکتا ہے نئی تقطیع میں آخری موقوف حرف بھی متحرک مانا جاتا ہے جو اردو عروض کی مروجہ روش کے خلاف ہے اس طرح سبب متوسط (یار) میں دو جز تصور کئے جاتے ہیں -

عظمت اللہ خاں نے اپنے طریقہ تقطیع کے اصول اس طرح بیان کئے ہیں کہ

(۱) " تقطیع کے وقت کوئی رکن تین اجزاء سے زیادہ کا نہیں لیا جائے گا اور پانچ یا زیادہ اجزا والے الفاظ میں سے صرف تین اجزا کو لے کر ایک رکن سمجھا جائے گا ، اور باقی کے جز یا اجزا کو دوسرے رکن کا جز قرار دیا جائے گا "[۱۵]

(۲) " تقطیع میں رکن محض ایک یا دو جز کا بھی قبول ہوگا "[۱۶]

(۳) " ایک ہی مصرع کی تقطیع میں ایک یا دو یا تین اجزا والے ارکان

---

۱۵ ایضاً ص ۵۸ ۱۶ ایضاً ص ۵۸

بے تکلف لئے جائیں گے۔"[۱۷]

(۴) "ان چودہ ارکان کی روشنی میں تقطیع جن جن صورتوں میں ہو سکے وہ سب صورتیں درست ہوں گی۔"[۱۸]

عظمت اللہ خاں ایک مصرع کی تقطیع تین طرح (یک جزی دو جزی سہ جزی) تجویز کرتے ہیں اور تینوں کو درست قرار دیتے ہیں۔ مگر ان کے خیال میں عام طور پر وہی طریقہ مستحسن ہوگا جس میں زیادہ سہولت ہو۔ مگر یہ نہیں بتاتے کہ کس طریقے سے تقطیع کرنے سے سہولت رہتی ہے۔ سہولت دیکھنے کے لئے تین طریقوں سے تقطیع کرنی پڑتی ہے، تب کہیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ کونسا طریقہ سہل اور موزوں ہے۔ پھر بھی وہ سہ جزی تقطیع کو یک جزی اور دو جزی تقطیع پر فضیلت دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں "تقطیع کو ایک عام اور بیشتر کارآمد اصول کے تحت لانے کے خیال سے سہ اجزائی کو ترجیح دی جانی مناسب ہے"[۱۹]۔ اس اصول کے تحت تقطیع کی یہ مثال دیکھئے۔

۱۔ سہ اجزائی تقطیع

ک سی نے	یہ بق را	ط سے جا	کے پو چھا
لگھ گرو گرو	لگھ گرو گرو	لگھ گرو گرو	لگھ گرو گرو
ف عو لن	ف عو لن	ف عو لن	ف عو لن

۲۔ دو اجزائی تقطیع

ک سی	نے یہ	بق را	ط سے	جا کے	پو چھا
ف عل	فا ع	فع لن	ف عل	فا ع	فع لن

۳۔ یک جزی تقطیع

ک	سی	نے	یہ	بق	را	ط	سے	جا	کے	پو	چھا
لگھ	گرو	گرو	لگھ	گرو	گرو	لگھ	گرو	گرو	لگھ	گرو	گرو
ف	فع	فع	ف	فع	فع	ف	فع	فع	ف	فع	فع

---

[۱۷] ایضاً ص ۵۸ [۱۸] ایضاً ص ۵۸ [۱۹] ایضاً ص ۶۰

کسی نے یہ بقراط سے جا کے پوچھا" کی تقطیع تین طریقوں سے کرنے سے یہ تین وزن حاصل ہوتے ہیں۔

(۱) ف عولن ف عولن ف عولن ف عولن

(۲) ف عل فاع فع لن ف عل فاع فع لن

(۳) ف فع فع ف فع فع ف فع فع ف فع فع

اگرچہ یہ تقطیع تینوں طرح سے صحیح ہے مگر بادی النظر میں تین الگ الگ وزن معلوم ہوتے ہیں ایک عام آدمی کے لئے یہ جاننا بہت مشکل ہے کہ یہ تینوں اوزان ایک ہی بحر کی تین صورتیں ہیں، یا تینوں الگ الگ اوزان ہیں۔ اسی طرح بعض بحریں ایسی ہیں جن کے دو دو برابر ٹکڑے ہو جاتے ہیں۔ اس طریقہ تقطیع میں ایسے مصرعوں کی تقطیع کے لئے یہ دیکھنا ضروری ہوتا ہے کہ ایک جزی دو جزی یا سہ جزی تقطیع میں سے وہ طریقہ اپنایا جائے جو تقطیع کے ارکان کو بھی دو برابر کے ٹکڑوں میں تقسیم کرتا ہو یا کم از کم رکن ٹکڑے ہو کر وقفے آدھا ادھر اور آدھا ادھر نہ پڑتا ہو۔ مثلاً غالب کا یہ مصرع ہے۔ دیر نہیں حرم نہیں، در نہیں آستاں نہیں،

سہ اجزائی تقطیع

د ے رن	ہی ح رم	ن ہی	در ن ہیں	آس تا	ن ہیں
فاع ل	فاعلن	فاعل	فاع ل	فاعلن	فعل

اس مثال میں بشرام (وقفہ) نے مصرع کو دو برابر حصوں میں تقسیم کر دیا ہے اور تقطیع کے اجزا بھی صحیح صحیح استعمال ہوئے ہیں۔ دوسری خاص بات یہ ہے کہ ایک ہی مصرع میں اصول نمبر ۲ اور نمبر ۳ کے مطابق مختلف اجزا کے ارکان استعمال ہوئے ہیں۔

عبد الرحمن خان اپنے مضمون "عروض جدید" میں اس طریقہ تقطیع پر معترض ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اس طریقہ تقطیع سے تقطیع کا منشا پورا نہیں ہوتا۔[۲۰] اور مثال میں یہ شعر پیش کرتے ہیں۔

جب تک شہر آباد رہے گا نام تمہارا یاد رہے گا

---

۲۰ رسالہ اردو حیدرآباد دکن جنوری ۱۹۲۵ء ص ۱۱۲

عظمت اللہ خاں کے طریقۂ تقطیع سے اس شعر کی تقطیع اس طرح ہوتی ہے ۔

فعلن	فعلن	فاع	فعل	فع
فاع	فعل	فعلن	فـ اع	فعلن

اس طریقۂ تقطیع کے بارے میں عبدالرحمٰن خاں رقمطراز ہیں کہ :

"ان دونوں قسم کی تقطیع میں کیا مناسبت ہے ہمارے خیالِ ناقص میں جب تک اس تقطیع کو توڑ پھوڑ کر از سر نو غور نہ کیا جائے مبتدی تو درکنار منتہی بھی نہیں سمجھ سکتا کہ ان دونوں مصرعوں کا ایک ہی شعر میں جمع کرنا جائز ہے یا نہیں"[۲۱]

اس طرح عظمت اللہ خاں کا نظریۂ عروض اگرچہ منفرد ہے مگر اس میں بعض کمزوریاں بھی ہیں۔ مجموعی طور پر اس نظریۂ عروض نے شاعروں کے لئے ایک فضائے بسیط کے دروازے وا کر دیئے ہیں۔ مگر یہ طریقۂ تقطیع ہمارے مزاجِ موسیقی سے پوری طرح مطابق نہ ہونے کی وجہ سے شرفِ قبولیت حاصل نہ کر سکا۔

رباعی کے اوزان اور ماترائی چھند

عظمت اللہ خاں نے رباعی کے اوزان کے نعم البدل کے طور پر ماترائی چھند تجویز کئے ہیں۔ رباعی ایک جامد اور محدود سانچہ ہے۔ اس میں سخت عروضی پابندیاں ہیں۔ رباعی بحرِ ہزج سے مخصوص اور ہزج کی دو شکلوں یعنی اخرب واخرم تک محدود ہے۔ بحرِ ہزج مثمن اخرب کا پہلا رکن مفعول اور بحرِ ہزج مثمن اخرم کا مفعولن ہے اور دونوں کے تمام اوزان کا آخری رکن فعول۔ فعل فاع اور فع میں سے کوئی ایک ہوتا ہے۔ اس عروضی سانچے پر نظر ڈالنے سے پتہ چلتا ہے کہ رباعی نہ صرف یہ کہ بحرِ ہزج کے اوزان اخرب واخرم کی ۱۲-۱۲ شکلوں تک محدود ہے بلکہ ان کے داخلی اور

---

[۲۱] ایضاً ص ۱۱۲

ذیلی ارکان کی ترتیب کی تابع بھی ہے۔ عروضیوں نے یہ پابندی بھی عائد کی ہے کہ اگر رکن کے آخر میں سبب ہو تو اس کے بعد آنے والے رکن کی ابتدا بھی سبب سے ہونی چاہیے۔ اور اگر رکن کے آخر میں وتد ہو تو اس کے بعد آنے والے رکن کی ابتدا بھی وتد سے ہونی چاہیے۔ عظمت اللہ خاں انھیں عروضی پابندیوں کے خلاف احتجاج کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ "کوئی معقول وجہ نہیں کہ رباعی کے لئے کوئی خاص وزن لازمی گردانا جائے"[۲۲] دوسرے وہ رباعی کو قطعہ بند نظم کی طرح وحدتِ مضمون کی ایک مسلسل زنجیر بنا دینا چاہتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ "یہ بھی ضروری نہیں کہ ایک شاعر کی رباعیاں بلحاظ معنی ایک دوسرے سے کوئی لگاؤ اور تسلسل نہ رکھیں"[۲۳] ان کے خیال میں رباعی کے بعض اوزان مترنم اور بعض غیر مترنم ہے اس لئے غیر مترنم اوزان کو ترک کر کے دوسرے ایسے مترنم اوزان شامل کرنے کا مشورہ دیتے ہیں جو قدیم عروض میں نہیں لیکن ماترائی چھندوں کے طریقۂ کار کو اختیار کر لینے سے بنائے جا سکتے ہیں۔ ماترائی چھند کے نقطۂ نظر سے رباعی کے اکثر اوزان میں صرف ۲۰ ماترائیں ہوتی ہیں۔ مثلاً

(۱) مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعل

ISS ISSI ISSI SI

۱۲۲ ۱۲۲۱ ۱۲۲۱ ۲۱ (۲۰ ماترائیں)

(۲) مفعولُ مفاعلن مفعولن فع

ISS SSSI SSS S

۱۲۲ ۲۲۲۱ ۲۲۲ ۲ (۲۰ ماترائیں)

(۳) مفعولن فاعلن مفاعیل فعل

SSS SIS ISSI SI

۲۲۲ ۲۱۲ ۱۲۲۱ ۲۱ (۲۰ ماترائیں)

(۴) مفعولن فاعلن مفاعیلن فع (۲۰ ماترائیں)

SSS SIS SSSI S

عظمت اللہ خاں ہر اس وزن کو جس میں بیس ماترائیں ہوں رباعی کا وزن قرار دینے پر مُصر ہیں۔ "پھول پھُٹارے پھول پھُٹارے دریا" میں بیس ماترائیں ہیں۔

۲۲۔ ایضاً ص ۸۲

۲۳۔ ایضاً ص ۸۲

اگرچہ یہ مصرع رباعی کے مروجہ اوزان میں نہیں ہے چونکہ اس میں ۲۰ ماترائیں ہیں اس لئے اسی رباعی کا وزن قرار دینے پر مصر ہیں۔ ان کے خیال میں ماترائی چھند کے طریقہ کار کو اپنا کر ایسے اوزان مل ہے ہیں جن میں "سیکڑوں سریلی قسمیں دستیاب ہو سکتی ہیں۔ اس لئے یہ فیصلہ صادر کرتے ہیں کہ" یا تو اعی کے لئے کوئی خاص وزن مخصوص نہ کیا جائے یا ماترک اصول کے لحاظ سے یہ تسلیم کر لیا جائے بیس ماترا والے وزن کی جتنی قسمیں (بھید) ہیں ان سبھوں میں رباعی لکھی جا سکتی ہے۔

رباعی کے بعض اوزان ۲۱ ماترا کے بھی ہوتے ہیں۔ مثلاً

مفعول مفاعیل مفاعیل فعول (۲۱ ماترائیں)

س طرح کے ۲۱ ماترائی اوزان کے سلسلے میں یہ لکھتے ہیں کہ "بعض بحروں کے آخر میں ایک ماترا زیادہ ی آ سکتی ہے جس کو ساقط سمجھا جائے گا"[۲۴] لیکن ۲۰ ماتراؤں کے سیکڑوں نثری ٹکڑے بھی ہو سکتے یں جن میں کوئی وزن نہیں ہوگا۔ ایسی صورت میں محض ماتراؤں کی تعداد رباعی کے اوزان کی بنیاد نہیں ہو سکتی۔

عظمت اللہ خاں کے خیال میں اگر ماترائی چھند کے اصول کو مان لیا جائے تو "بجائے چوبیس بحروں کے رباعی کی بحروں کی تعداد دس ہزار نو سو چھیالیس تک پہنچ جاتی ہے"[۲۵] اس تعداد کو ایک نقشہ کے ذریعہ اس طرح پیش کرتے ہیں۔

ماترا کی تعداد	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
بھیدوں کی تعداد	۱	۲	۳	۵	۸	۱۳	۲۱	۳۴	۵۵	۸۹

اس نقشہ میں اوپر کے خانہ کے عدد ماترا کی تعداد کو ظاہر کرتے ہیں اور نیچے کے خانے کے عدد اوپر کے خانے کے چھند کی قسموں کو ظاہر کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ مثلاً "اوپر کے خانے میں چار کا ہندسہ ہے اس کے یہ معنی ہوئے کہ چار ماترا والا چھند ہے تو اس کے نیچے کے خانے میں پانچ کا عدد اس چار ماترا والے چھند کی قسمیں بتاتا ہے۔ اچھا اب پانچ ماترا والے چھند کی قسمیں معلوم کرنی ہیں تو چار ماترا والے

۲۴؎ ایضاً ص ۸۲ ۲۵؎ ایضاً ص ۸۱

چھند کو نیچے جو پانچ کا عدد ہے اس کو تین ماترا والے چھند کے نیچے والے تین عدد کو جوڑلیں گے ت
(۵ + ۳ = ۸) قسمیں پانچ ماترا والے چھند کی ہوں گی۔[۲۵] اس اصول پر باقی قسموں کا خاکہ اس طر
بنایا جاسکتا ہے۔

ماترا کی تعداد	۲۰	۱۹	۱۸	۱۷	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱
چھند وں کی تعداد	۱۰۹۴۶	۶۷۶۵	۴۱۸۱	۲۵۸۴	۱۵۹۷	۹۸۷	۶۱۰	۳۷۷	۲۳۳	۱۴۴

محض ماترائی چھند کے طریقہ کار کو اپنانے سے ہی رباعی کے اوزان کی تعداد نہیں بڑھتی خو
رباعی کے قدیم اوزان کو اگر ایک خاص انداز سے ترتیب دیا جائے تو ان کی تعداد بیاسی ہزار نو سو چوا
ہو جاتی ہے۔ اس کی ترکیب یہ ہے کہ جب ایک حصہ کے بارہ بارہ وزنوں میں سے ہر ایک وزن کے
پہلے مصرع کے ساتھ دوسرا مصرع بارہ بارہ طرح لگایا جائے تو دوسرے مصرع کے ملنے سے یعنی بارہ
بارہ سے ضرب دینے سے ایک سو چوالیس شکلیں پیدا ہو جاتی ہیں (۱۲ × ۱۲ = ۱۴۴) اور جب
ان ایک سو چوالیس شکلوں میں سے ہر ایک شکل کے ساتھ تیسرا مصرع چوبیس چوبیس طرح لگایا جا
تو اس تیسرے مصرع کے ملنے سے یعنی چوبیس کو ایک سو چوالیس میں ضرب کرنے سے تین ہزار چار سو چھ
شکلیں پیدا ہوتی ہیں (۱۴۴ × ۲۴ = ۵۷۶ × ۲۲۸ = ۳۴۵۶) اور جب ان تین ہزار چ
سو چھپن شکلوں میں سے ہر ایک شکل کے ساتھ چوتھا مصرع بارہ بارہ طرح لگایا جائے تو اس چوت
مصرع کے ملنے سے یعنی بارہ کو تین ہزار چار سو چھپن میں ضرب دینے سے اکتالیس ہزار چار سو بہتر کا
شکلیں پیدا ہوتی ہیں (۳۴۵۶ × ۱۲ = ۴۱۴۷۲) جب ایک دائرہ کے اوزان کی تعداد اکتالیس
ہزار چار سو بہتر ہے تو دونوں دائروں کی شکلوں کی تعداد بیاسی ہزار نو سو چوالیس ہو جاتی ہے جن کے
وزن اور ترتیب مصاریع میں کوئی نہ کوئی فرق ضرور ہوگا۔[۲۶] عظمت اللہ کا منشا محض رباعی کے
اوزان کی تعداد کو بڑھا دینا نہیں تھا بلکہ بنیادی خیال یہ ہے کہ رباعی کے عروضی سانچے کی سخت گیر

---

۲۶ الیضاً ص ۸۴، ۸۵

۲۷ نجم الغنی: بحر الفصاحت (۱۹۲) بار دوم لکھنؤ ۲۸۱، ۲۸۲

ظم کیا جائے اور ماترک طریقۂ کار کو اپنا کر اس میں لچک، وسعت اور تنوع پیدا کیا جائے جس سے
ئی میں موسیقیت، روانی اور نغمگی کے عنصر کا اضافہ ہو اور شاعر آسانی سے اپنے تاثر کا اظہار کر سکے
جو طریقہ انھوں نے تجویز کیا ہے اتنا غیر شاعرانہ ہے کہ اس کو اپنانے سے شعری آہنگ اور نثری آہنگ
امتیاز ختم ہو جاتا ہے ۔

نظموں کی ہیئت

عظمت اللہ خاں اردو کے پہلے خالص نظم نگار شاعر ہیں ۔ انھوں نے محض نظمیں لکھیں اور
ردو کی دوسری اصنافِ سخن کی طرف قطعاً توجہ نہیں کی ۔ سریلے بول میں ۳۷ چھوٹی بڑی نظمیں ہیں جن میں
رجمے ہیں "کوئل" ورڈسورتھ کی نظم ٹو دی ککو کا "ہم سات ہیں" ورڈسورتھ کی نظم دی آرسیون کا
ب ۔ تھامس ہارڈی کی نظم ہیری ڈیٹی کا تریا جاہ براؤننگ کی نظم اے وومنس، لاسٹ ورڈ
تھا غاصب، بیریڈتھ کی نظم دی یننگ یزربر کا یونان کے جزیرے ۔ بائرن کی نظم آئلز آف
یس کا چھیل چھبیلی، براؤننگ کی نظم اے بریٹی وومن کا "اگر موت بن خواب کی نیند سو ے" شیکسپیر
نظم ٹو ڈائی ٹو سلیپ" کا ترجمہ اور ایک "گیت کا ترجمہ" ہے جو براؤننگ کی نظم پی پا پاسس والی
کے ایک گیت کا ترجمہ ہے ۔ ان ترجموں میں گیت کا ترجمہ "معرا نظم" کی ہیئت میں ہے ۔ باقی
جمے بحر قافیہ اور بندوں کی پابندی کی وجہ سے باقاعدہ شاعری کے دائرہ میں شامل ہیں ۔ انھوں
شیلی کی نظم کلاؤڈ کے ابتدائی مصرعوں کا ترجمہ اپنے مضمون "شاعری" میں دیا ہے ۔ جو آزاد نظم کی
یئت کا اولین نقش ہے ۔

عظمت اللہ خاں کی نظموں کی ہیئت میں اوزان و بحور، قافیہ اور بندوں کو خصوصی اہمیت
صل ہے ۔ اوزان و بحور کے دائرہ میں انھوں نے جدّت سے کام لیا ہے ۔ ان کی بعض نظمیں اردو
رمیں ہیں بعض ہندی پنگل کے اصول کے تحت ہیں اور بعض نظموں میں اردو و ہندی اوزان کا
تزاج ہے ۔ اور بعض نظمیں ان کے اپنے ایجاد کردہ عروض کے مطابق ہیں ۔ مثلاً

خوشا مست آواز والے پرندے — تری کوک خوشیوں کا اک راز ہے
پرندہ کہوں یا تو بچپن کی مرے — بھٹکتی ہوئی سی اک آواز ہے
فعولن فعولن فعولن فعولن — فعولن فعولن فعولن فعل

بحر متقارب سالم — بحر متقارب محذوف

مری جان ہو کہ مرا بدن — تری جلوہ گاہ ہے اے وطن

تری خاک ان کا خمیر ہے

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

یہ بحر کامل کی ایک صورت ہے۔ یہ بحر عربی میں مسدس اور فارسی میں مثمن شکل میں رائج ہے۔ یعنی عربی میں ایک مصرع میں تین اور فارسی میں چار رکن رکھے جاتے ہیں۔ عظمت اللہ خاں نے ایک مصرع میں دو رکن رکھے ہیں۔

چلو آؤ بس ہو چکی جنگ پیارے — نہ چھیڑیں نہ الجھیں نہ روئیں بس اب

محبت کا پہلا سا ہو رنگ پیارے — ہوا جو ہوا آؤ سوئیں بس اب

فعولن فعولن فعولن فعولن — فعولن فعولن فعولن فعل

بحرِ متقارب سالم۔ — بحرِ متقارب محذوف

پیارا پیارا گھر اپنا — وہ چین کہاں اپنے گھر کا وہ بات کہاں اپنے گھر کی۔ — پیارا پیارا گھر اپنا

آنکھوں کا تارا گھر اپنا — وہ راج کہاں اپنے گھر کا وہ رات کہاں اپنے گھر کی۔

فعلن فعلن فعلن فعلن — فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

بحر متدارک مخبون مسکن و مخبون

ننھا ناصب مرے گھر کی دیوی کے بالائے سینہ — کھلا ہے محبت کا تازہ کنول

فعولن فعولن فعولن فعولن — فعولن فعولن فعولن فعل

بحر متقارب سالم — بحر متقارب محذوف

یونان کے جزیرے۔ یونان کے جزیرے یونان کے جزیرے — سافو کا دل لگانا بلبل کا سا چہکنا

مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن   مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن

بحر مضارع مربع مضاعف اخرب

دام میں یاں نہ آئے

جاں ملی ہے اس لیئے دکھ میں اسے گھلائیے   عمر ہوا ہے کچھ نہیں سانس میں بس اڑائیے

دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

بحر رجز مطوی مخبون

بالی بیوی سے   تیرے بھولے سے مکھ پہ میں   دل و جاں فدا کروں

ترے چین پہ سکھ پہ میں   مری جاں مٹا کروں

ابھی آنکھ ڈری سی ہے ابھی آنکھ لڑی سی ہے

ماترائی نقطۂ نظر سے یہ نظم بارہ ماترا‌ؤں کی ہے۔ اس کا وزن بھی عظمت اللہ خاں کے ایجاد کردہ عروض کے مطابق ہے۔

کوئی شے بھلی بری نہیں ہے کوئی بات یاں اٹل نہیں ہے

ہے یہ زندگی عجب پہیلی کوئی اس کا یاں تو حل نہیں ہے

وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے

وہ ہوں آج جس کی کل نہیں ہے

یہ نظم عربی اوزان کے ترمیم شدہ وزن میں ہے اور عظمت اللہ خاں کے ایجاد کردہ عروض کے مطابق ہے۔

تقطیع سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ایک ماترائی نظم کے علاوہ مندرجہ بالا نظمیں باقاعدہ اردو بحروں میں ہیں۔ ان میں عظمت اللہ خاں نے زیادہ سے زیادہ یہ جدت کی ہے کہ ایک ہی نظم کے

ایک بند میں ایک بحر کے دو اوزان کا اجتماع کر دیا ہے۔ ازروئے عروض یہ امتزاج جائز ہے بعض نظموں کے بعض مصرعے ان اوزان پر تقطیع نہیں ہوتے مگر وہ عظمت اللہ خاں کے ایجاد کردہ عروض کے مطابق صحیح ہیں۔ ایسے مصرعے نظم کی روانی میں خلل ڈالتے ہیں۔ مزید چند نظموں کو دیکھئے۔

آئے بادل کالے کالے جھومتے ہاتھی متوالے — انڈے پھیلے تلتے جھکتے

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلُ فعولن فعلن فع — فعلن فعلن فعلن فعلن

بحر متقارب مثمن مضاعف (شانزدہ رکنی)

اس نظم پر مولوی عبدالحق صاحب نے حسب ذیل نوٹ لکھا ہے۔

"یہ خاص ہندی چیز ہے (یعنی برکھا رت) ہندی ہی بحر میں ادا کی گئی ہے جو اس کے لئے موزوں ہے"[۲۸]

یہ نظم محض ہندی بحر میں نہیں ہے بلکہ بحر متقارب میں ہے لیکن اس کے بعض مصرعے بحر متقارب میں تقطیع نہیں ہوتے۔ مثلاً "پون کے گھوڑے سہمے سہمے۔ پہاڑ ڈھکاتی ٹکراتی۔ پون کا جھکڑ مینہ کا تڑتڑا۔ پون کا گانا وہ سائیں سائیں" وغیرہ اس نظم میں عظمت اللہ خاں نے اردو عروض اور ہندی پنگل کا امتزاج کیا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین کے خیال کے مطابق یہ نظم ہندی ماترائی بحر لاونی میں ہے جس میں تیس ماترائیں ہوتی ہیں اور سولہویں ماترا کے بعد وقفہ ہوتا ہے۔

اونچے اونچے پھیلے پھیلے فطرت کے پالے پیپل — سرد و گرم زمانہ دیکھے

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع — فعلن فعل فعولن فعلن

اس نظم کے بعض مصرع بحر متقارب میں ہیں مگر بہت سے مصرعے اس وزن پر تقطیع نہیں ہوتے۔ اس میں بھی ہندی پنگل اور اردو عروض کا امتزاج نظر آتا ہے۔ اس نظم کا ہر مصرع ۳۰ ماترا کا ہے۔ ۱۶ ماتراؤں کے بعد وقفہ ہے۔

برکھا رت کی گھٹا چھائی ہے — فعلن فعلُ فعولن فعلن

---

۲۸ ایضاً ص ۱۰۱

بالوں کو کھولے رات آئی ہے — فعلُ فعولن فعلن فعلن

اندھیارے میں گہرائی ہے — فعلن فعلن فعلن فعلن

جھڑی لگی ہے ہلکی ہلکی — (کوئی وزن نہیں ہے)

عظمت اللہ خاں نے اس میں بھی وہی تکنیک برتی ہے پہلے تین مصرعے اردو عروض کے دائرہ میں اور چوتھا ان کے ایجاد کردہ عروض کے مطابق ہے۔ اس تقطیع سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ عظمت اللہ خاں کی نظمیں چار طرح کے اوزان میں ہیں۔

۱۔ بعض نظمیں ماتراؤں کی تعداد مقرر کر کے کہی گئی ہیں۔ جو ان کے ایجاد کردہ عروض کے مطابق ہیں۔
۲۔ چند نظمیں ہندی ماترائی بحروں میں ہیں۔
۳۔ بعض نظمیں اردو عروض کے مطابق ہیں۔
۴۔ بعض نظمیں اردو عروض کی ترمیم شدہ صورت میں ہیں۔ یعنی بعض ارکان میں کمی و بیشی کر کے کہی گئی ہیں۔

ساخت

عظمت اللہ خاں کی نظموں کی ساخت پر اردو مسمط اور انگریزی اسٹینزا فارم کے ملے جلے اثرات ہیں۔ انھوں نے اپنی تمام نظموں میں بندوں کا اہتمام کیا ہے۔ بندوں کا یہ اہتمام ایک طرف مسمط کی مختلف شکلوں کی یاد دلاتا ہے اور دوسری طرف اسٹینزا فارم سے قریب ہے۔ مصرعوں کی تعداد کے پیش نظر ان کی نظموں کو مسمط کی بعض شکلوں کی ذیل میں رکھا جا سکتا ہے مگر ان نظموں میں ترتیبِ قوافی جداگانہ ہے جو اس امر کا ثبوت ہے کہ یہ نظمیں اسٹینزا فارم سے قریب ہیں۔ ان نظموں میں اوزان کا تنوع بھی ہے یعنی ایک ہی نظم میں دو اوزان یا دو مختلف بحروں کا تنوع ملتا ہے۔ قوافی کی نئی ترتیب اور اوزان کا تنوع دونوں چیزیں ایسی ہیں جو عظمت اللہ خاں کی نظموں کی ہیئت کو جدید بناتی ہیں۔ چند نظموں کے بند دیکھئے۔

ہو چلے بادل بھورے بھورے کالے دھنکے دھنکائے — دھنواں ہوائیں جوں بل کھائے

بجلی چمکے چاندنی جیسے نور کی چادر پھیلائے — دور گرج بھی ڈھول بجائے

اس نظم میں فعلُ فعولن اور فعلن فعلن کی مختلف ترتیب پر آہنگ کی بنیاد قائم ہے۔ یہ

ترتیب قدیم صورت سے مختلف اور انگریزی اسٹینزا فارم کی بحر کی آزادی سے کسی قدر نزدیک ہے۔

وہ چوٹی کھوری کہ لہراتی ناگن
وہ ہرنی کی آنکھیں سیہ اور بڑی
رسیلی چمک ان میں وہ شبنمی
وہ بچپن کی سی تازگی چھایا جوبن

یہ نظم ہندی بحر میں ہے۔ اس کے آہنگ کی تخلیق میں عظمت اللہ خاں نے قافیوں کی صوتی کھنک لہجہ کے اتار چڑھاؤ اور ہندی بحر کی آزادی سے کام لیا ہے۔

وہ بہار پر جوانی   وہ بھرا بھرا سا جوبن
وہ بھرا ہوا سا پانی   وہ جھکتا رنگ و روغن
مری ماہتاب تم تھیں مری آفتاب تم تھیں

عظمت اللہ خاں کے ذہن میں نظم کا ایک تصور تھا۔ وہ نظم کو زیادہ مربوط اور مسلسل بنانا چاہتے تھے۔ انھوں نے مسمط کی شکلوں کی خرابیوں کی نشاندھی کی ہے اور لکھا ہے کہ مسمط کے ہر بند میں مختلف المزاج مصرعوں کو یکجا کر دیا جاتا ہے اور بس۔ جس سے نظم میں وہ عضوی وحدت پیدا نہیں ہوتی جو نظم کے لئے ضروری ہے۔ مسمط کی مختلف شکلوں میں ہی نہیں بلکہ اردو کی دوسری ہیئتوں مثلاً مثنوی اور غزل میں بھی انھوں نے انتشار اور بے ربطی محسوس کی ہے۔ اس وجہ سے عظمت اللہ خاں نے اپنی نظموں کو بندوں میں تقسیم کیا۔ یہ بند مسمط کے بندوں سے مختلف ہیں۔ ان کی بعض نظموں میں ربط و تسلسل ہے لفظ لفظ سے اور مصرع مصرع سے مل کر ایک اکائی کی تشکیل کرتا ہے اور خیال کے بہاؤ کے مطابق ترتیب پاتا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ

"بند کو بحیثیت مجموعی ایک نرمی جسد تصور کیجئے مصرعے چھوٹے ہوں یا بڑے قوافی کی ترتیب ہو یا نہ ہو بڑی شرط یہ ہے کہ کل مصرعوں اور قوافی کی ترتیب میں ایسی عضو بندی ہو کہ بند کا بند گٹھا ہوا چست ورزشی سڈول جسم بن جائے ہیں جس کے ہر عضو میں تناسب اور نغمے کی امنگ ہو"[۲۹]

۲۹؎ ایضاً ص ۷۳

عظمت اللہ خاں نے نظم کے بند کو "جسد" اور "گٹھا ہوا چست نیز ورزشی سڈول جسم" کہا ہے اور ایسے جسم کی "عضو بندی" پر زور دیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ذہن میں عضوی ہیئت کا تصور تھا اور وہ نظم کے تمام حصوں کو ایک دوسرے سے مربوط، ایک دوسرے میں پیوست اور ایک دوسرے کا تکملہ خیال کرتے تھے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب نظم شاعر کے شعری تجربہ کے بطن سے ابھر کر آئے اور تخلیقی عمل سے پوری طرح گذری ہو۔ عظمت اللہ خاں نے اس طرف بھی معنی خیز اشارہ کیا ہے۔

> "شاعر اپنے خیالات اور اپنی رُوح کے نغمے کے مطابق بند وضع کرلے جس وقت شاعر کے انجان کی گہرائیوں میں سے خیالات اور جذبات کنول کی کلیوں کی طرح لہراتے ہوئے دماغ کے شعوری بہاؤ کی سطح پر آتے ہیں تخیل کے جان ڈالنے والے سانس سے کھلنے لگتے ہیں تو شاعر کے دل میں ایک موہوم سا ترنم کسی بھولی ہوئی شے کی طرح پھرنے لگتا ہے"[۵۳]

عظمت اللہ خاں نے "شاعر کے انجان کی گہرائیوں کے استعارہ میں تخلیقی عمل کی پراسرار کارگاہ کا ذکر کیا ہے اور خیالات وجذبات کے "کنول کی کلیوں کی طرح لہراتے دماغ کے شعوری بہاؤ کی سطح" پر آنے کا ذکر کرکے تخلیقی عمل کو بیان کیا ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ وہ شعری تجربہ اور تخلیقی عمل کی اہمیت کو نہ صرف یہ کہ تسلیم کرتے تھے بلکہ ناگزیر سمجھتے تھے۔ دراصل ان کا تصور نظم بہت واضح اور مکمل تھا ایک طرف وہ شعور اور وجدان کے اشتراکِ عمل کے قائل تھے اور دوسری طرف جدّت اور روایت کے امتزاج سے انھوں نے داخلی اور خارجی سطح پر نظم کو عضوی وحدت بنانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

عظمت اللہ خاں کے تصورِ نظم میں قافیہ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے محض ایک نظم بے قافیہ لکھی ہے ورنہ تمام نظمیں مقفیٰ ہیں۔ ان کے نزدیک قافیہ ترنم کا ایسا آبشار ہے جو بند میں "سریلی ہلچل" ڈال دیتا ہے۔ وہ محض قافیہ پیمائی کے قائل نہیں محض قافیہ آرائی کے دلدادہ

۵۳۔ ایضاً ص ۷۷

بھی نہیں بلکہ وہ قافیہ سے کئی کام لینا چاہتے تھے۔ ایک تو قافیہ شعر کے مفہوم کے کسی خاص جز کا عکاس ہو دوسرے بند یا شعر میں ایسا خوشگوار آہنگ پیدا کرے جو ترسیلِ خیال میں مدد کرتا ہو۔ دراصل وہ قافیہ کی آواز اور اس کی آواز کی اشاریت، دونوں کے جادو سے کام لینا چاہتے تھے اور قافیہ سے انھوں نے یہ کام لینے کی کوشش بھی کی مگر جس طرح زندگی کے تمام شعبوں میں نظریہ و عمل کے درمیان خلیج حائل رہ جاتی ہے اسی طرح عظمت اللہ خاں کی نظموں کے بعض بند بے ربطی کا شکار ہیں اور ان بندوں کے قوافی ترنم کا آبشار معلوم نہیں ہوتے۔ مثال کے طور پر:

ہمیں کیا خبر تھی بسنت کی　　　گئے دن وہ اور پڑوس بھی
تھا پڑھائی سے نہ نچنت جی　　　پڑی یاد طفلی پہ اوس سی
تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

اس بند کے تمام مصرعوں میں وہ ربط نہیں جو ان کے نظریہ کے مطابق ایک "ترنمی جسد" بناتا ہے اور قوافی میں وہ آہنگ بھی نہیں جو بند میں سریلی ہلچل ڈال دیتا ہے اس کے برعکس اس میں سپاٹ پن اور خشکی کا احساس ہوتا ہے۔

تکنیک

عظمت اللہ خاں کی نظموں کی تکنیک میں خارجی سطح پر اوزان و بحور، بندوں کی تقسیم و ترتیب اور قوافی کا التزام نیز داخلی سطح پر عورت کے جسم کا محاکاتی بیان اور اس کے جذبات کی عکاسی شامل ہے۔ انھیں دو قسم کے عناصر کے امتزاج سے ان کی نظموں کی تکنیک نے جنم لیا ہے۔ ان کی ہر ایک نظم کی تکنیک علیحدہ ہے اور ایک نظم کی تکنیک سے دوسری نظم کی تکنیک کو بحر و قوافی بندوں کے مصرعوں کی تعداد اور شاعری کی زبان علیحدہ کرتی ہے۔ ہر نظم کی تکنیک شعری تجربہ کے بطن سے نمودار نہیں ہوتی ہے کیونکہ اس میں آورد اور شعوری کوشش کو ضرورت سے زیادہ دخل ہے یہ عیب نظم کو بندوں میں تقسیم کرنے سے پیدا ہوا ہے۔ شعری تجربہ اپنی تازگی اور توانائی کے ساتھ مختلف مصرعوں کی شکل میں ڈھل جاتا ہے ان مصرعوں کی ترتیب و تہذیب سے ایک بند وجود میں آتا ہے لیکن ایک بند کی تشکیل ہونے کے بعد نظم کے دوسرے بند اسی تکنیک اور سانچے میں ڈھالے گئے

ہیں۔ عظمت اللہ خاں کی کوئی نظم لے لیجئے اس کی تکنیک میں اسی تصنع آورد کی جھلک نظر آتی ہے مثال کے طور پر "پیپل" نظم کا یہ بند دیکھئے۔

اونچے اونچے پھیلے پھیلے فطرت کے پالے پیپل
سرد و گرم زمانہ دیکھے
جتنے مضبوط اتنے پرانے گہری جڑوں والے پیپل
جتنا اوپر اتنا نیچے

بندوں میں تقسیم ہونے کی وجہ سے اس نظم کے تمام بندوں میں مصرعوں کی یہی تعداد اور ترتیب ہے پہلا مصرع طویل دوسرا خفیف تیسرا طویل اور چوتھا خفیف ہے۔ اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ اس بند میں خیال کا بہاؤ اسی ترتیب کا متقاضی تھا تو یہ کیسے مان لیا جائے کہ دوسرے بندوں میں خیال اور مصرعوں کے ارکان کی تعداد اور ترتیب میں مطابقت ہے۔ اور بندوں کی یکسانیت خیال کا لازمی نتیجہ ہے۔ اس تکنیک سے خیال کے ارتقا میں رکاوٹ ہوتی ہے اور خیال بندوں کی ترتیب کا تابع ہو کر مختلف ٹکڑوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ ان کی نظموں میں خیال کی تکمیل کا احساس ہوتا ہے مگر نظم بندوں کی وجہ سے تکرارِ خیال یا بے ربطی کا شکار ہو جاتی ہے۔

ان کی نظموں کی تکنیک کی دوسری خرابی مختلف اوزان کے امتزاج یا دو مختلف المزاج بحور کی مطابقت سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک ہی بحر کے دو یا دو سے زیادہ اوزان تو آہنگ کے بہاؤ اور تسلسل میں رکاوٹ پیدا نہیں کرتے لیکن ایک ہی نظم میں اردو عروض اور ہندی پنگل کے اوزان کے امتزاج سے زبان اور سامعہ دونوں متاثر ہوتے ہیں۔ اور اس نظم کی موسیقیت میں وہ سحر پیدا نہیں ہوتا جو جذبہ کے آہنگ کو الفاظ و اوزان کے ترنم میں ڈھلنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اور آواز کی وہ اشاریت بھی پیدا نہیں ہوتی جو غنائی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ مثال کے طور پر "ہم سات ہیں" کا یہ بند دیکھئے:

بھلا ننھی سی جان معصوم ناداں
کہ جینا ہو جس کے لئے کھیل سا
جسے بوٹی بوٹی میں محسوس ہو جان
اسے کیا خبر موت ہے کیا بلا

اس بند کا پہلا مصرع قدیم اردو عروض کی رو سے خارج از بحر ہے باقی تینوں مصرعوں کا وزن ایک ہے۔ ان مصرعوں میں دوسرا اور چوتھا مصرع بحر متقارب کے فعولن فعولن فعولن فعل وزن پر ہے اور تیسرے مصرع کا وزن فعولن فعولن فعولن فعولن ہے۔ پہلا وزن بحر متقارب محذوف اور دوسرا بحر متقارب سالم ہے۔ ان دونوں کے آہنگ میں نازک اور لطیف سا فرق ہے حس سے آواز کی اشاریت پر برا اثر نہیں پڑتا مگر پہلے مصرع کا وزن (فعولن فعولن فعلی فعولن) ہے یہ وزن نہ صرف یہ کہ قدیم عروض میں ہنیں بلکہ اس کا آہنگ باقی تینوں مصرعوں سے علحدہ ہے اور اتنا علحدہ ہے کہ نظم کے آہنگ کے بہاؤ اور تاثر میں کمی کرتا ہے۔ وزن کی تبدیلی کا یہ جواز ہو سکتا ہے کہ وہ تبدیلی خیال اور تجربہ کی ندرت کے دباؤ سے شعری تجربہ کے بطن سے نمودار ہوئی ہے مگر یہ مصرع کچھ ایسا غیر معمولی اور خیال انگیز بھی نہیں کہ اس کو ناگزیر سمجھا جائے۔ اس طرح عظمت اللہ خاں کی اکثر نظموں کی تکنیک مصنوعی ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے بند کے تصور کو عملی جامہ پہنانے کا شکار ہو گئے۔ اور اپنے ایجاد کردہ عروض کی بھول بھلیوں میں کھو گئے۔

اردو گیت کی ہیئت

گیت اور گیت نما نظمیں ہیئت کے نقطۂ نظر سے دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ خالص گیت کو ہندی میں شدھ گیت اور گیت نما نظموں کو "پر گیت تکنک" کہا جاتا ہے۔ گیت اور گیت نما نظموں میں بعض داخلی عناصر مثلاً غنائیت، داخلیت، جذبہ کی شدت اور لب و لہجہ کی نرمی اور گھلاوٹ قدر مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں مگر ہیئتی سطح پر دونوں میں نمایاں فرق ہے۔ ڈاکٹر بھاگیرتھ مشرا نے "شدھ گیت کی خصوصیت بیان کرتے ہوئے لکھا ہے

> "شدھ گیتوں میں سوانو بھوتی نردین کرنے والے گیت ہیں جن میں پرائے پر تھم یا دوتیہ پنکتی ٹیک کے روپ میں بند پورا ہونے پر دہرائی جاتی ہے"[۳۱]

گیت کے لئے ٹیک کی پنکتی لازمی ہے مگر محض ٹیک کی پنکتی کی موجودگی کافی نہیں ہے۔ بلکہ

---

۳۱ ڈاکٹر بھاگیرتھ مشر کلا ساہتیہ اور سمیکشا (۱۹۶۵) آگرہ ص ۱۶۳

گیت کی ہیئت کا تعین کرنے کے لئے جدید گیتوں سے اس کی ہیئت کے اصول اخذ کرنے ہوں گے
اردو گیتوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ گیت کے لئے کوئی بحر مقرر نہیں ہے۔ یہ ہر بحر میں لکھا جا
سکتا ہے۔ ٹیک کی پنکتی کی تین صورتیں ہو سکتی ہیں۔

(الف) یہ بند کے مصرعوں سے چھوٹی ہو سکتی ہے۔

(ب) بند کے دیگر مصرعوں کے مساوی الوزن ہو سکتی ہے

(ج) بند کے مصرعوں سے تعدادِ ارکان یا ماتراؤں کی تعداد میں زیادہ ہو سکتی ہے۔

ٹیک کی پنکتی سے پہلے ایک اور مصرع ہوتا ہے جو ٹیک کی پنکتی سے باہم مقفیٰ ہوتا ہے۔ اس
کی بھی تین صورتیں ہو سکتی ہیں:

(الف) یہ ٹیک کی پنکتی سے تعدادِ ارکان یا ماتراؤں کی تعداد میں کم ہو سکتا ہے۔

(ب) یہ ٹیک کی پنکتی کے مساوی الوزن ہو سکتا ہے۔

(ج) یہ ٹیک کی پنکتی سے طویل ہو سکتا ہے۔

جدید گیت عام طور پر بندوں میں تقسیم ہوتا ہے۔ گیت کے ہر بند کے مصرعے باہم مقفیٰ
ہوتے ہیں۔ قافیہ کے نقطۂ نظر سے ان کی بھی کئی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ مثلاً اگر کسی گیت کے ایک
بند میں چار مصرعے ہیں تو ان کی مندرجہ ذیل ترتیبِ قوافی ہو سکتی ہے۔

(۱) الف ب الف ب (۲) الف ب ب الف (۳) الف الف الف الف
(۴) الف الف ب ب۔ ان میں سے ۲ اور ۳ ترتیبِ قوافی بہت مقبول ہے۔ عروضی نقطۂ نظر
سے گیت کے ہر بند کے مصرعوں کی دو صورتیں ہو سکتی ہیں۔

(الف) تمام مصرعے آپس میں مساوی الوزن ہوتے ہیں۔

(ب) تعدادِ ارکان کے اعتبار سے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں مگر یہ صورت کمیاب ہے۔

اس طرح جدید گیت کی ہیئت کا تعین اس طرح کیا جا سکتا ہے کہ گیت ایک ایسی غنائی
نظم ہے جس میں ایک ٹیک کی پنکتی ہوتی ہے جو بند پورا ہونے کے بعد بار بار دہرائی جاتی ہے۔ یہ بند
کے دوسرے مصرعوں سے تعدادِ ارکان یا ماتراؤں کی تعداد کے اعتبار سے کبھی مختصر کبھی طویل اور کبھی
مساوی الوزن ہوتی ہے۔ بند کی آخری پنکتی ٹیک کی پنکتی سے باہم مقفیٰ ہوتی ہے۔ یہ بھی ٹیک کی پنکتی

ہے کبھی مختصر کبھی طویل اور کبھی مساوی الوزن ہوتی ہے۔ ہر بند کے تمام مصرعے اگرچہ مقفیٰ ہوتے ہیں مگر ان کی ترتیب قوافی مختلف ہو سکتی ہے اور ہر بند کے مصرعوں کی ترتیب مختلف ہوتی ہے۔ ایک بند کے مصرعے مساوی الوزن ہوتے ہیں یا ان میں ایک بحر کے دو اوزان استعمال ہو سکتے ہیں۔ ایک گیت میں ایک بحر اور ایک ہی لے ہوتی ہے۔ قتیل شفائی کا یہ گیت دیکھئے:

گوری زیچ بجار ناچے

من ہی من میں تڑپے پھر بھی کر کے ہار سنگار ناچے

گوری زیچ بجار ناچے

ناچ رہی ہے چاند سی دلہن اپنی سیج سے دور

قسمت پھوٹی ساجن چھوٹے روٹھ گیا سیندور

آس تراس کے دوراہے پر دکھیا کا پیار ناچے

گوری زیچ بجار ناچے

ناچ رہی ہے یوں البیلی اپنا درد چھپائے

جیسے کوئی زخمی ناگن بل کھائے لہرائے

برہن کا دکھ آنسو بن کر پلکوں کے اس پار ناچے

گوری زیچ بجار ناچے

پیٹ کی آگ بجھائے دنیا بیچ کے دین ایمان

مجبوری جب کرے اشارہ ناچے ہر انسان

چاندی کی جھنکاروں کے سنگ ناچے سب سنسار ناچے

گوری زیچ بجار ناچے

یہ گیت جدید گیت کی ہیئت کا مکمل نمونہ ہے اس میں "گوری زیچ بجار ناچے" ٹیک کی پنکتی ہے۔ ٹیک کی پنکتی سے پہلے ہر بند میں ایک مصرع آتا ہے جو ٹیک کی پنکتی سے باہم مقفیٰ ہے۔ گیت بندوں میں تقسیم ہے اور ایک ہی بحر میں ہے۔

گیت کی ہیئت میں بعض تنوعات بھی ملتے ہیں مثلاً یہ کہ گیت کی ابتدا میں مکھڑے کے طور پر

ایک ٹکڑا ہوتا ہے جس میں ایک یا ڈیڑھ مصرع ہوتا ہے جو ٹیک کی پنکتی کے علاوہ ہوتا ہے۔ یہ ٹکڑا درمیان میں دہرایا نہیں جاتا البتہ کبھی کبھی گیت کے آخر میں دہرایا جاتا ہے۔ شہاب جعفری کا یہ گیت دیکھئے:

دیپ جلے بن باتی راما
میں تو نیند کی ماتی راما
دیپ جلے بن باتی
کو میرو من کا بسیٹا راما کو میر رجائی رام
سدھ بسرائی بوجھ نہ پائی میں دکھ پائی رام
پیت گنوائی رام
لکھ لکھ پھاڑوں پاتی راما
دیپ جلے بن باتی

اس گیت میں "میں تو نیند کی ماتی راما" اس نوع کا ٹکڑا ہے جو گیت کے درمیان میں دہرایا نہیں گیا ہے۔ اسی طرح کا ایک دوسرا تغیر گیت کے بندوں کے مصرعوں کی تعداد کے سلسلہ میں نظر آتا ہے۔ عام طور پر گیت کے ہر بند کے مصرعوں کے ارکان کی تعداد یکساں ہوتی ہے۔ مگر بعض گیتوں میں یہ تعداد مختلف بھی ہوتی ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں کا یہ گیت دیکھئے:

کیوں سیج دھیج کر آؤں
صبح کی دلہن شرماتی سی سج دھج کر جو آتی
کون ملا کیا باتی
رات کی دیوی آنکھوں آنکھوں میں کس کس کو بلاتی
سویا پریم جگاتی
کس نے کب پایا ہے کس کو جو میں ان کو پاؤں
کیوں سیج دھیج کر آؤں

اس گیت کے مصرعوں میں تعدادِ ارکان مختلف ہے پہلے مصرع کے ارکان کی تعداد

دوسرے مصرع کے ارکان کی تعداد سے زیادہ ہے

گیت نما نظمیں

ڈاکٹر بھاگیرتھ مشر نے "گیت مکتک یعنی گیت نما نظم کی تعریف اس طرح کی ہے

"گیت مکتک کے اندر وہ انیہ چھند ہیں جن میں سوانو بھوتی کا تیر پرکاشن سنگیت آتمک شبدوں میں ہوتا ہے۔ وہ للت سور کے ساتھ پڑھے جا سکتے ہیں چاہے شاستریہ سنگیت پر سیٹ کر کے گائے نہ جا سکیں"[۳۲]

یہ تعریف بہت وسیع ہے اس میں تمام غنائی شاعری اور اس کی تمام قسمیں آجاتی ہیں۔ میرے خیال میں گیت اور گیت نما نظموں میں وجہ امتیاز ٹیک کی پنکتی اور اس کا مددگار مصرع ہے جن گیتوں میں ٹیک کی پنکتی نہیں ہوتی انھیں گیت نما نظم کہا جا سکتا ہے۔ گیت کی جدید ہیئت کے تعین سے بیشتر اور اس کے بعد اس طرح کی بہت سی گیت نما نظمیں ملتی ہیں۔ ایسی گیت نما نظموں کی دو صورتیں ملتی ہیں۔

(الف) ایسی گیت نما نظمیں جن میں ٹیک کی پنکتی ہوتی ہے مگر مددگار مصرع نہیں ہوتا جو ٹیک کی پنکتی سے باہم مقفیٰ ہوتا ہے۔ مثلاً عظمت اللہ خاں کی گیت نما نظم کا ٹکڑا ہے

نہ بھلے کی تھی نہ برے کی تھی مجھے کچھ جہاں کی خبر نہ تھی
تمھیں عشق کا ہی جو دھیان تھا تمھیں مری چاہ اگر نہ تھی
مرے حسن کے لئے کیوں مزے نہیں لیتے تھے تمھیں یوں مزے

ایک تو شباب اور پھر اس کا نشہ نیا نیا — حسن پرست آنکھ تھی من مرا پاک صاف تھا
دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے

ان بندوں میں مرے حسن کے لئے کیوں مزے ... الخ اور دام میں یاں نہ آئیے دل نہ

۳۲؎ ایضاً ص ۱۶۳

یہاں لگاتار ٹیک کی بندش ہے۔ مگر اس سے پہلے ان کا مددگار مصرع نہیں ہے۔ چونکہ اس میں غنائیت جذبہ کا وفور داخلیت نسوانی لہجہ کا لوچ ہے اس لئے اس کو گیت نما نظم کہا جاسکتا ہے اگر یہ خصوصیات نہ ہوتیں تو ان کو مثلث کہا جاتا۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے ان گیت نما نظموں کو گیت ہی تسلیم کیا ہے۔

(ب) بعض گیت نما نظموں میں ٹیک کی بندش اور اس کا مددگار مصرع نہیں ہوتا مگر گیت کی دیگر خصوصیات ہوتی ہیں۔ مثلاً حفیظ جالندھری کی ایک گیت نما نظم "الفت کا اظہار" کا یہ ٹکڑا ہے۔

میرے دل کا داغ
پیاری میرے دل کا داغ
میں ہوں دل کے باغ کا مالی   لایا ہوں پھولوں کی ڈالی
نازک نازک پھول ہیں جیسے اجلے اجلے داغ   ایسا ہی بے داغ ہے پیاری میرے دل کا باغ
پیاری میرے دل کا باغ
میں ہوں دل کے باغ کا مالی   لایا ہوں پھولوں کی ڈالی

اس میں ٹیک کی بندش اور اس کا مددگار مصرع نہیں ہے۔ لیکن غنائیت کی تمام خصوصیات موجود ہیں۔ مصرعوں میں قوافی اور ارکان کی تعداد و ترتیب بھی ایک ہے۔ جذبہ کا وفور موسیقیت اور لہجہ کی نرمی بھی ہے۔ لیکن یہ گیت کی جدید ہیئت کی خصوصیات کو پورا نہیں کرتا۔ اس لئے گیت نما نظم ہے۔ حفیظ جالندھری کے یہاں "الفت کا اظہار" کے علاوہ اندھی جوانی، حسن اور موت فرشتہ کا گیت وغیرہ اسی نوع کی گیت نما نظمیں ہیں۔

گیت نما نظم کی ایک اور تکنیک ہے۔ جو آزاد اور معرا نظم کی تکنیک سے قریب ہے۔ اس میں ٹیک کی بندش اور اس کے مددگار مصرع کے علاوہ گیت کی دیگر تمام داخلی اور خارجی خصوصیات ہوتی ہیں۔ نگار صہبائی کے یہاں یہ تکنیک نظر آتی ہے۔

میں گن دکھ کے گاتے گاتے
آپ ٹوٹ نہ جاؤں

بن کے لاکھ گھروندے ٹوٹے
اب کیا کھیلوں
جی کا اجڑا بن کہتا ہے
یہ بھی جھیلوں
دکھ ہے میرا میت اکیلا
کب تک ریت نبھاؤں
رلاتے روتے من دھیرج نے
نین گنوائے
اس اندھے کی لاٹھی ہوں میں
آشا گائے
اندھے سے کیا ناتا تیرا
آشا کو سمجھاؤں

اس کی زبان اسلوب نیز داخلی اور خارجی خصوصیات گیت سے قریب تر کرتی ہیں مگر وہ ہیئتی خصوصیات نہیں جو گیت کو گیت بناتی ہیں اس لئے اس کو گیت نما نظم کہا جا سکتا ہے۔

اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ گیت اور گیت نما نظموں میں ہیئت کے اعتبار سے فرق ہے۔ گیت کو جو چیز گیت بناتی ہے وہ ٹیک کی بندش اور اس کا مددگار مصرع ہے۔ محض یہ دونوں چیزیں بھی کافی نہیں بلکہ اس میں غنائی شاعری کی داخلی خصوصیات بھی ہونی ضروری ہیں جن میں بول چال کی زبان لہجہ کی نسوانیت، عورت کی طرف سے اظہارِ محبت، جذبہ کی شدت داخلیت اور موسیقیت کے عناصر خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ گیت دو قسم کے ہوتے ہیں، مختصر اور مختصر ترین۔ عام طور پر گیت مختصر ہوتا ہے۔ جذبہ کی شدت مختصر گیتوں میں ہی باقی رہ سکتی ہے مگر بعض گیت لکھنے والوں نے ایک ایک بند یا چند مصرعوں کے گیت بھی لکھے ہیں۔ عشرت رحمانی نے بہت سے مختصر گیت لکھے ہیں۔ اردو گیتوں پر ہندی کے گیتوں اور لوک گیتوں کے اثرات بھی ملتے ہیں۔

گیت کا ارتقا

اردو میں غنائی شاعری کی روایت بہت پرانی ہے۔ ۱۳۵۲ء میں بہمن شاہ کی تخت نشینی سے ۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب کی وفات تک کے شعری سرمایہ میں غنائی نظموں کا ذخیرہ ہے لیکن شمالی ہند میں گیت کی اہمیت اندر سبھا کے گیتوں سے واضح ہوئی۔ امانت کے گیتوں میں لوک گیت کی روایت اور نسوانیت کی خصوصیت کے ساتھ موسیقیت کا اثر بھی ہے۔ بنیادی طور پر ان گیتوں پر رادھا کرشن کے معاشقے کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ رادھا کرشن کے معاشقے کے دو پہلو بہت نمایاں ہیں۔ ایک ملن دوسرا اورہ (ہجر) ان گیتوں میں دونوں پہلوؤں کی خصوصیات ہیں۔ ایک طرف ملن کے نشاطیہ اور ہیجان خیز جذبات کی عکاسی ہے اور دوسری طرف فرقت زدہ گوپیوں کے مجروح جذبات کی ترجمانی ہے۔ ان گیتوں میں عورت کے جسم کی پکار اور روح کی جھنکار دونوں چیزیں شامل ہیں اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ان میں عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کی روایت کو بول چال کی زبان میں پیش کیا گیا ہے۔ اندر سبھا کے تمام گیت موسیقی کی دھنوں پر گائے جانے کے لیے لکھے گئے تھے اس لئے ان میں موسیقیت کے عنصر کی فراوانی ہے۔ لیکن ان کی کوئی مخصوص ہیئت نہیں ہے اور گیت کی جدید ہیئت کی کوئی علامت ان گیتوں میں نہیں ملتی۔ امانت کا یہ گیت دیکھئے جس میں ایک ہجر زدہ عورت کے جذبات کی عکاسی اس طرح کی گئی ہے۔

موری انکھیاں پھڑکن لاگیں   کیا ہوا یار ہر گئیں سکھیاں
انکھیاں پھڑکن لاگیں
دیہیہ پھنکت ہے جیا تڑپت ہے   بیت لگا کے مجا ہم چکھیاں
انکھیاں پھڑکن لاگیں
نین ملن دلدار بست ہے   یہ انکھیاں اطلاس پرکھیاں
انکھیاں پھڑکن لاگیں

امانت کے گیتوں کے بعد آغا حشر کے گیت سامنے آئے۔ انھوں نے اپنے ڈراموں میں

گیتوں کو سمویا ہے۔ ان گیتوں میں غنائی شاعری کی بعض خصوصیات مثلاً غنائیت، داخلیت، نسائی لب ولہجہ وغیرہ مل جاتی ہیں۔ ان میں گائے جانے کی صلاحیت ہے۔ عورت کی طرف سے اظہارِ عشق بھی ہے مگر جذبہ کا وہ وفور اور خود سپردگی اور خستگی کی وہ کیفیت نہیں جو گیت کے لئے ضروری ہے۔ ان کے گیتوں کی ہیئت بھی متعین نہیں ہے۔ غزل اور مسمط کی مختلف شکلوں میں ہیں۔ آغا حشر کا یہ گیت دیکھئے جس میں ایک مہجور کے جذبات کی عکاسی ہے مگر اس میں وہ شدت اور خلوص نہیں جو امانت کے گیتوں کی خصوصیت ہے۔ "اسیرِ ہوس" کا ایک گیت دیکھئے:

نین کو بھائے ستم   دل میں سمائے بیتم

تم بن مورے سنوریا۔ ہمری جلی عمر یا   جلدی لو کھبریا۔ برہا ستائے بیتم

چھٹ گئیں سکھیاں سگری

بھٹکت ہوں ڈگری ڈگری

ڈھونڈوں کون نگریا   کون پردیس جائے بیتم

عظمت اللہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے خارجی اور داخلی طور پر جدید گیت کی حدود کا بڑی حد تک تعین کیا۔ ان کی بعض نظموں مثلاً "دام میں یاں نہ آیئے"، "مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا"، "تمہیں یاد ہو" وغیرہ گیت کی جدید ہیئت اور مزاج سے بہت قریب ہیں۔ مثلاً "دام میں یاں نہ آیئے" کا یہ ٹکڑا دیکھئے:

دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

پھول کہوں میں یا کلی ایک کلی ابھی کھلی

رنگ کی دلکشی بڑھی غم کی جھلک گھلی ملی

دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

اس میں ٹیک کی پنکتی یا ٹیپ کا مصرع موجود ہے۔ مگر اس سے پہلے ایک اور مصرع نہیں جو ٹیک کی پنکتی سے باہم مقفیٰ ہوتا ہے۔ پھر بھی اس میں لہجہ کا لوچ، موسیقیت کا عنصر اور نسوانیت کا وہ جوہر موجود ہے جو گیت کی بنیادی خصوصیت ہے۔ عظمت اللہ خاں نے اگرچہ گیت کی جدید ہیئت میں گیت نہیں لکھے پھر بھی ان کی گیت نما نظمیں نے اختر شیرانی اور حفیظ

لندھری کے لیے راہ ہموار کردی اس پیش روی کا سہرا عظمت اللہ خاں کے سر ہے۔
گیت کی جدید ہیئت کا پہلا کامیاب نقش اختر شیرانی کے گیتوں میں ملتا ہے۔ ان کے یہاں
ت کے تمام داخلی اور خارجی عناصر ملتے ہیں۔ گیت کی ہیئت کا جتنا گہرا شعور اختر شیرانی کو ہے
ے قبل کسی دوسرے شاعر کو نہیں ان کا ایک گیت دیکھیے:

اب بھی نہ آئے من کے چین
بیت چلی ہے آدھی رین
نا کوئی ساتھی نا کوئی ساجن نا کوئی میرے پاس سہیلی
برہ کی لمبی رات گزاروں ڈر کی ماری کیسے اکیلی
نیر بہائیں کب تک نین
اب بھی نہ آئے من کے چین
نظریں جمی ہیں چوکھٹ پر اور کان لگے ہیں آہٹ پر
آنکھوں سے ننھے ننھے سے آنسو بہتے ہیں اک اک کروٹ پر
کرتی ہوں چپکے چپکے بین
اب بھی نہ آئے من کے چین
بیت چلی ہے آدھی رین

اختر شیرانی کے زیر نظر گیت میں اب بھی نہ آئے من کے چین ٹیک کی پنکتی ہے اور اس سے
لا مصرع ہم قافیہ ہے۔ ٹیک کی پنکتی اور اس کی مددگار متفقی پنکتی نے اس کو ہیئت کی حد تک
ل گیت بنا دیا ہے۔ اس میں گیت کے دوسرے عناصر جذبہ کا وفور، داخلیت اور موسیقیت
کے عناصر بھی ہیں۔ اس لئے اختر شیرانی کے ایسے گیتوں کو جدید اردو گیت کے ابتدائی اور بہترین
ونے کہا جا سکتا ہے۔

اختر شیرانی کے ساتھ حفیظ جالندھری کا نام بھی آتا ہے۔ عظمت اللہ خاں کی روایت
کو ان دونوں نے مزید تقویت دی ہے اور بعض ایسے کامیاب گیت لکھے ہیں جو ہیئت اور مواد
کے اعتبار سے مکمل اور بہترین گیت ہیں۔

حفیظ اردو شاعری میں گیت کے موجد نہیں البتہ گیت کی جدید ہیئت کو بھرپور اور باشعور انداز سے برتنے کا سہرا حفیظ کے سر ہے۔ ان کے گیتوں میں موسیقیت کا آبشار ہے۔ الفاظ کے ترنم، بحروں کی موسیقی اور جذبہ کی شدت و غنائیت نے ان گیتوں میں نغمے کا حسن اور حسن کی اشاریت کا جادو جگا دیا ہے۔ حفیظ کے گیتوں کے موضوعات کا دائرہ بھی وسیع ہے اس میں عورت کے دل کی دھڑکن کا سوز و گداز بھی ہے اور کرشن بھگتی، وطن پرستی اور مناظر فطرت کا رنگ و روپ بھی۔

حفیظ کے گیتوں سے اردو شاعری میں گیتوں کا ایک سیلاب آ گیا۔ اور بہت سے شاعروں نے اس طرف توجہ کی۔ حفیظ کے ساتھ اور اس کے بعد مقبول حسین احمد پوری، ساغر نظامی، اندر جیت شرما، نیائے شرما۔ میرا جی۔ ڈاکٹر تاثیر۔ جوش ملیح آبادی۔ قیوم نظر۔ شکیل بدایونی، قتیل شفائی۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں۔ مجروح سلطان پوری۔ ساحر لدھیانوی۔ مجید امجد۔ منیر نیازی جمیل الدین عالی۔ تنویر نقوی۔ اکرم نگار۔ تاج سعید۔ مظفر علی سید۔ سیف الدین سیف۔ ضمیر اظہر ناصر شہزاد۔ شہاب جعفری۔ ندا فاضلی۔ حسن کمال۔ سلوت رسول اور دوسرے بہت سے شاعروں نے گیت کی طرف توجہ کی اور کامیاب گیت لکھے ہیں۔

وہ روایات جو اردو شاعری کو فارسی سے ملی تھیں، گیت میں ڈھل کر زیادہ جاندار اور نغمہ ریز ہو گئیں۔ گیت کے ذریعہ اس کو نئے استعارے اور پیرایۂ اظہار ملے۔ اردو کی وہ آوازیں جو اسے فارسی سے ملیں اور ہندی میں نہیں تھیں، گیت کو بہت راس آئیں اور ان آوازوں سے نغمے پیدا ہوئے جن سے گیت پہلے آشنا نہیں تھا۔ غنائی کیفیت اردو گیتوں کی ایک اہم خصوصیت ہے اس طرح اردو شاعری کو گیت کی بدولت ایک نیا ذریعۂ اظہار ہاتھ آیا۔ ساتھ ساتھ ہندی شاعری کی روایات بھی ملیں۔ جن میں متھرا اور گوکل کی مٹی کا سوندھا پن تھا۔

اردو میں ہندی کے چھند

دوہا۔ پراکرت میں "گاتھا چھند" کا جو مقام ہے وہی اب بھرنش میں دوہا چھند کا ہے۔ دوہا چھند عوام میں بہت مقبول رہا ہے اور یہ لوک گیتوں کی روایت سے ماخوذ ہے۔ نویں صدی کے شروع میں سرہ پا کوی نے پہلے پہل اس کا استعمال کیا جو سدھ کویوں میں ایک تھا

دوہا ہندی شاعری کا ایک مقبول ترین چھند ہے اور اردو میں بھی ۱۸۵۷ء سے قبل اس کا وجود ملتا ہے۔ مگر عظمت اللہ خاں کے نقطۂ نظر کی اشاعت کے بعد اس کی طرف زیادہ توجہ ہوئی اور شاعروں نے اس کو اپنے فکر کا وسیلہ اظہار بنایا۔

دوہے میں دو مصرعے ہوتے ہیں۔ دونوں مقفیٰ ہوتے ہیں۔ اس کی شکل غزل کے مطلع سے ملتی جلتی ہوتی ہے۔ اس کا ہر مصرع دو حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔ پہلے مصرع کے پہلے حصہ کو "سم" کہتے ہیں، اس میں ۱۳ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دوسرا حصہ وشم کہلاتا ہے اس میں ۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دوسرے مصرع کے دونوں حصوں کے بالترتیب یہی نام ہیں۔ اور ماترا کی تعداد بھی پہلے مصرع کے مطابق ہوتی ہے۔ دوہے کے مصرعے کے ہر حصہ کو پاد یا چرن کہتے ہیں۔ دوہے کے پہلے اور دوسرے مصرع کے پہلے حصہ کے شروع میں جگن نہیں ہونا چاہیئے۔ اسی طرح پہلے اور دوسرے مصرع کے آخر میں لگھ ماترا ہونی چاہیئے۔ دوہے کے وشم پاد کے شروع میں جگن نہیں ہونا چاہیئے۔ آخر میں سگن، رگن اور نگن میں سے کوئی گن ہو سکتا ہے۔ اسی طرح "سم پادوں" کے آخر میں جگن اور نگن میں کوئی ہو سکتا ہے۔ ایک ہندی دوہا دیکھیے۔

چم چمات چنچل نین بچ گھونگھٹ پٹ جھین
مانہو سر سریتا دل جل اچھرت جگ مین

اس دوہے کے پہلے مصرع کے دو ٹکڑے ہیں ایک "چم چمات چنچل نین" جس میں ۱۳ ماترائیں ہیں اور دوسرا "بچ گھونگھٹ پٹ جھین" جس میں ۱۱ ماترائیں ہیں۔ دونوں حصوں کے درمیان وقفہ ہے جس کو یتی یا درام کہتے ہیں۔ دوسرے مصرع کا پہلا حصہ "مانو سر سریتا دل" ہے جس میں ۱۳ ماترائیں ہیں اور دوسرا "جل اچھرت جگ مین" جس میں ۱۱ ماترائیں ہیں۔ دونوں کے درمیان وقفہ ہے جس کو یتی یا درام کہتے ہیں۔ دوہا چھند کے ۲۳ اقسام ہیں۔ ہر قسم میں ایک گرو گھٹتا جاتا ہے۔ دو دو لگھ بڑھتے جاتے ہیں۔

ان قسموں کو ایک نقشہ کے ذریعہ اس طرح دکھایا جا سکتا ہے۔

نمبر شمار	نام دوہا	تعداد گرو	تعداد لگھ	کل اکشر
۱	بھرمر	۲۲	۴	۲۶

۲	بھرامر	۲۱	۶	۲۷
۳	تربھ	۲۰	۸	۲۸
۴	مشتین	۱۹	۱۰	۲۹
۵	نڈوک	۱۸	۱۲	۳۰
۶	مرکٹ	۱۷	۱۴	۳۱
۷	کرنجھ	۱۶	۱۶	۳۲
۸	نر	۱۵	۱۸	۳۳
۹	مرال	۱۴	۲۰	۳۴
۱۰	مدکل	۱۳	۲۲	۳۵
۱۱	پیودمر	۱۲	۲۴	۳۶
۱۲	بل	۱۱	۲۶	۳۷
۱۳	بانر	۱۰	۲۸	۳۸
۱۴	ترل	۹	۳۰	۳۹
۱۵	کچ چھپ	۸	۳۲	۴۰
۱۶	متسیہ	۷	۳۴	۴۱
۱۷	شارڈول	۶	۳۶	۴۲
۱۸	اہی ور	۵	۳۸	۴۳
۱۹	دیاگھر	۴	۴۰	۴۴
۲۰	وڈال	۳	۴۲	۴۵
۲۱	شنک	۲	۴۴	۴۶
۲۲	اندر	۱	۴۶	۴۷
۲۳	سرپ	٥	۴۸	۴۸

۴۳ ڈاکٹر بھولا شنکر ویاس پراکرت پینگلم (۱۹۵۳) وارانسی ص ۴۲

قدر بلگرامی نے دوہے کی بعض قسموں کے ناموں کو غلط لکھا ہے۔ مثلاً انھوں نے شربھ کو سربھ، سنیئن کو سیلنک، منڈوک کو منڈک نر کو نگر، پیودھر کو پیودھ، بل کو جل یا جال ترگل کو ترکل، اہی ور کو اہبر، ویاگھر کو بیال، وڈال کو بڑال تُھنک کو سوان، اندر کو ادر لکھا ہے۔

ساغر نظامی کی ایک مختصر اور دلکش نظم دوہا چھند میں ہے جس کا عنوان "بلک بلک مرجائے" ہے اس نظم میں دو بند ہیں اور ہر بند میں چار مصرع ہیں۔ چاروں مقفیٰ ہیں۔ پہلا بند یہ ہے۔

سندر نینا مدھ بھرے بھونرا رس کو آئے
کالی زلفیں موہنی جیسے بدری چھائے
دو کھڑ جینا اسے جو تم سے نیہہ لگائے
سسک سسک کر جان دے بلک بلک کر مرجائے

سرسی چھند:- اردو شاعروں نے محض دوہا چھند ہی نہیں اپنایا بلکہ دوسرے کئی چھندوں کو بھی اپنایا ہے۔ سرسی چھند بھی ہندی سے اردو میں آیا۔ سرسی میں ۲۷ ماترائیں ہوتی ہیں۔ سرسی کے دونوں مصرع دوہے کی طرح باہم مقفیٰ ہوتے ہیں اور دونوں مصرعوں کے پہلے حصہ میں ۱۶، اور دوسرے حصوں میں ۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں حصوں کے درمیان وقفہ ہوتا ہے۔ سرسی چھند کے آخر میں ایک گرو اور ایک لگھو ہوتا ہے۔

کام کرودھ مدلوبھ کی ، پانچ رنگی کر دور
اک رنگ تن من پانی میں ، بھر لے تو بھرپور

اردو میں سرسی چھند بہت مقبول ہوا ہے۔ میراجی کی کئی نظمیں اسی چھند میں ملتی ہیں۔

رات اندھیری بن ہے سونا کوئی نہیں ہے ساتھ
پون جھکولے پیڑ ہلائیں تھر تھر کانپیں پات

---

۳۴ قواعد العروض ۱۳۰۰ھ ص ۳۸۱

دل میں ڈر کا تیر چھپا ہے سینے پر ہے ہات
رہ رہ یوں سوچوں کیسے پوری ہو گی رات

میراجی کی یہ نظم "نارسائی" سرسی چھند میں ہے مگر انھوں نے اس کو بندوں میں تقسیم کر کے لکھا ہے ہر بند مربع ہے اس کے علاوہ "ناگ سبھا کا ناچ" بھی سرسی چھند میں ہیں۔

ناگ راج سے ناگ راج سے ملنے جاؤں آج
ناگ راج ساگر میں بیٹھے سر پہ پہنے تاج

جمیل الدین عالی نے سرسی چھند میں بہت سے خوبصورت مطلعوں کی تخلیق کی ہے مگر ڈاکٹر عبدالوحید نے سرسی چھند کو دوہے کا نام دیا ہے۔ یہ دوہے نہیں بلکہ سرسی چھند ہیں۔

گھنی گھنی یہ پلکیں تیری یہ گرماتا روپ تو ہی بتا اندھیار میں تجھ کو چھاؤں کہوں یا دھوپ
گت میں چندن باس کا جھونکا تن میں کندن روپ نیچے سر میں چھاؤں بھری ہے اونچے سر میں دھوپ
اک اک تال کھرج ہے من کو اک اک سُر پہ پیاس اک اک مُرکی بدن جلائے جیسے آگ پہ گھاس

عالی کے یہاں بھی سرسی چھند شعری تجربہ کے اظہار کا موثر وسیلہ بن گیا ہے۔ ان کے بعض سرسی چھند کی تخلیقات میں شاعری کی جمالیاتی فضا قائم رہتی ہے۔ مصطفےٰ زیدی نے "بدیسی" کے عنوان سے سرسی چھند میں ایک خوبصورت نظم لکھی ہے۔

سات سمندر پار سے گوری آئی پیا کے دیس
روپ بدیسی لیکن جیون پورب کا سندیس
لمبی لمبی پلکیں جن میں تلواروں کی کاٹ
نیلی نیلی آنکھیں جیسے جمنا جی کے پاٹ
انکھڑیاں یا ٹھنڈے ٹھنڈے دریاؤں میں سیپ
روشن روشن چہرہ جیسے دیوالی کے دیپ
آئی پیا کے دیس

اس طرح مصطفےٰ زیدی کی نظم "کہانی" بھی سرسی چھند میں ہے۔

بچو ہم پر ہنسنے والو آؤ تمھیں سمجھائیں جس کے لئے اس حال کو پہنچے اس کا نام بتائیں

سار چھند

اردو میں ہندی کا "سار چھند" بھی نظر آتا ہے۔ سار چھند میں ۲۸ ماترائیں ہوتی ہیں ۱۶-۱۲- کے درمیان وقفہ اور آخر میں دو گرو ہوتے ہیں۔ مثلاً

پیدا کر جب دیش جاتی نے تم کو پالا پوسا
کٹے ہوئے ہیں وہ بچ من .. کا تم سے بڑا بھروسا

میراجی کی نظم "ایک منظر" سار چھند میں ہے۔

پھیل رہی ہے سیاہی رستہ بھول نہ جائے راہی
آج اشنان کیا ہے گوری نے (آج بھلا کیوں نہائی)
یہ سنگار جال مایا کا اس کے بس سے نبھائی
مورکھ چھوڑ نادانی کی باتیں کیسی دُھن یہ سمائی

میراجی نے اس نظم کو بندوں میں تقسیم کیا ہے۔ اور ایک مصرع "پھیل رہی ہے سیاہی رستہ بھول نہ جائے راہی" بار بار دہرایا گیا ہے جس سے اس نظم میں گیت کی فضا پیدا ہو گئی ہے اس کی زبان ہندی آمیز، تکنیک تمثیلی اور انداز بیان انفرادیتِ حسن بیان کے جوہر رکھتا ہے۔ یہ تینوں عناصر مل کر اس کی رومانی فضا کو گہرا کرتے اور معنویت کے حسن کو بڑھاتے ہیں دراصل میراجی کے یہاں چھند تجربے کے طور پر نہیں ملتے بلکہ ان کے شعری تجربے کی خارجی صورت گری کا ایک موثر ذریعہ ہے۔

ہرگیتکا چھند:- ہندی کے ایک اور چھند کا نام ہرگیتکا ہے اس میں ۲۸ ماترائیں ۱۶ اور ۱۲ کے بیچ وقفہ اور آخر میں بالترتیب لگھ گرو ہوتے ہیں۔

اس بھانتی گدگد کنٹھ سے تو رو رہی ہے حال میں
روتی پھریں گی کوروں کی ناریاں کچھ کال میں

ہرگیتکا چھند میں حامد علی خاں نے ایک مخمس لکھا ہے جس کا عنوان "وفا" ہے۔

اے محبوب اے رازِ سراپا اے یکسر اسرار — جس کی محبت سے رہے مری روحِ وفا سرشار
اس کی تمنا سے قائم ہے میرے دل کا قرار — جس کے خیال میں سرگرداں ہے میری جانِ نزار
اے محبوب اے رازِ سراپا اے یکسر اسرار

اس نظم میں ۸ بند ہیں۔ نظم کا آہنگ دلکش ہے اور اس میں شعری تجربے کی جھلک نظر آتی ہے۔

ہندی اردو بحروں کا امتزاج

اس کے علاوہ بعض ایسی تخلیقات بھی نظر آتی ہیں جن میں ہندی چھندوں اور اردو بحروں کا امتزاج ہے۔ ابو المعظم سید امجد حسین امجدؔ (دار العلوم حیدرآباد دکن) کی نظم "پی" اسی انداز کی ہے۔ اس کا ایک بند یہ ہے۔

پپیہا او پپیہا تو یہ کیوں آنسو بہاتا ہے — زباں پر تیری پی پی کس لئے رہ رہ کے آتا ہے
صدائے دردِ وغم کیوں دردمندوں کو سناتا ہے — جو خود ہی جل رہا ہو اور کیوں اس کو جلاتا ہے
کاٹوں توری چونچ پپیہا ڈاروں وا پر لون
میں پیو کی اور پیو مورا تو پی کے سو کون[۳۵]

اس مخمس کے چار مصرعوں میں اردو بحر اور آخری دو مصرعوں میں سرسی چھند کا استعمال کیا گیا ہے۔ پانچواں مصرع سرسی چھند میں ہے لیکن چھٹا مصرع سرسی چھند سے الگ ہو گیا ہے اور اس کے آہنگ میں زبردست کمی آگئی ہے۔ اس نظم میں ۵ بند ہیں۔

ہندی اور ہندوستانیت کا رجحان

۱۸۵۷ء کے بعد اردو کے شاعروں نے ہندی بحروں اور اسالیب کی طرف خصوصی توجہ کی۔ حالی نے مناجاتِ بیوہ ہندی بحر میں لکھی ہے۔ اسی طرح کی ایک نظم ۱۹۰۴ء میں

---

۳۵ ماہنامہ مخزن لاہور اپریل ۱۹۱۲ء ص ۷۰، ۷۱

نادر کاکوروی نے لکھی ہے[۳۶] ۔اس نظم کا عنوان "دھرتی ماتا" ہے۔ یہ ایک طویل نظم ہے اس کی ابتدا اس طرح ہوتی ہے۔

اے مری دھرتی ماتا مائی اے سارے سنسار کی دائی

بوڑھے بچے پالنے والی کچے بچے پالنے والی

اس نظم میں ۶۸ اشعار ہیں۔ پوری نظم مثنوی کی تکنیک میں ہے۔ بیانیہ ہے زبان بول چال سے قریب ہے۔ اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بعض الفاظ اس طرح استعمال کئے ہیں جس طرح بولے جاتے ہیں۔ مثلاً رودیں، گادیں، مچادیں وغیرہ۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ یہ نظم ہندوستانی تہذیب کی موثر نمائندگی کرتی ہے۔ مثلاً دھرتی کو ماں کہنا اور اس سے اس طرح خطاب کرنا گویا ماں سے گفتگو ہو رہی ہے۔ اس نظم پر ہندی روایات و اسالیب کا گہرا اثر ہے۔ اسی طرح کی ایک اور نظم "رشتی" (مناجات و نعت) کے عنوان سے سید احمد حسن شوکت میرٹھی نے ۱۹۱۴ء میں لکھی تھی[۳۷] ۔ اس نظم کی ابتدا یوں ہوتی ہے

اے مرے سائیں اے مرے داتا سب ترا نام بھجیں دن راتا

ہو کے اکیلا گھٹ گھٹ تو ہے گھٹ میں براجے پرگھٹ تو ہے

اس نظم میں ۲۱ اشعار ہیں۔ مثنوی کی تکنیک اور بیانیہ انداز بیان ہے اس میں بول چال کی زبان کے علاوہ بعض الفاظ خالص ہندی ہیں۔ جنھیں اردو تلفظ کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ مثلاً گر (پہاڑ) گھٹ (جسم) براجے (تشریف رکھنا) پرگھٹ (ظاہر) انیک (بہت) سمدر (سمندر) شوبھا (حسن و رعنائی) کے علاوہ پتی اور پتنی سگروں۔ پتنی، سوریہ۔ چندر، درپن، سنگھاسن۔ گیان۔ کاجل، سوامی۔ دھایا۔ ادیش۔ دیش۔ بدیش۔ بھبوکا۔ ست وفتر۔ رشیوں۔ منیوں۔ پرلے۔ موہے وغیرہ الفاظ ہیں۔ ان لفظوں میں بعض الفاظ پہلی بار اردو میں استعمال ہوئے ہیں۔ اس نظم کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ خدا اور رسول کو ہندو دھرم کے لہجے میں اور انھیں روایات کے مطابق مخاطب کیا گیا ہے۔ مثلاً

---

[۳۶] مخزن اکتوبر ۱۹۰۴ء ص [۳۷] مخزن اگست ۱۹۱۴ء

نین رسیلے رنگ کھبو کا | لب پر انترا اللہ کا
ست کی بنسی بجانے والا | سوتے ہوؤں کو جگانے والا
دھن کا مال کا تجھنے والا | منتر ہری کا بجھنے والا

ان اشعار میں حضور کو ست کی بنسی بجانے والا اور ہری کا منتر بجھنے والا کہا ہے - یہ انداز فکر و اظہار روایتی نہیں بلکہ خالص ہندوستانی تہذیب اور عقائد سے براہ راست متاثر ہے۔ سید احمد حسین شوکت میرٹھی کی ایک اور نظم "مکٹ دھن بار" ہے جس پر ایڈیٹر نے یہ نوٹ لکھا ہے

"نظم کیا ہے سلک جواہر ہے جس میں ہندوستان کی پاکیزہ ترین قدیم زبان برج بھاشا کے انمول جواہرات پروئے ہوئے ہیں اور چستی مضامین کے ساتھ بندش الفاظ کی درستی ایسا حسن ہے کہ خاص اس نظم کا حصہ ہو گیا ہے"[۴۸]

سن سن یون چلت چوپائی | کو شومت راج نویدن آئی
گھورت گرجت نبھ گھن برست | روپا برست کنچن برست

اس نظم میں چالیس اشعار ہیں۔ انداز بیانیہ اور تکنیک مثنوی کی ہے۔ الفاظ کی کثیر تعداد ہندی اور برج بھاشا سے ماخوذ ہے۔ اگرچہ یہ نظم قصیدہ ہے مگر اس کی ہیئت مثنوی کی۔ اس طرح کی نظموں سے اندازہ ہوتا ہے کہ عظمت اللہ خاں نے جو تحریک شروع کی تھی شعرا اس سے متاثر ہو رہے تھے ان متاثر ہونے والوں میں ایک طرف گیت نگار شعرا ہیں اور دوسری طرف ہندی الفاظ اسالیب اور روایات کو اردو شاعری میں سمونے والے شعرا شامل ہیں۔

اس بحث کا لب لباب یہ ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد نئے حالات اور مغربی اثرات نیز ہندی اصناف و اسالیب کی طرف مراجعت کے رجحان نے اردو شاعری کے دامن کو نہ صرف یہ کہ وسیع کیا بلکہ اس کو نئے تجربوں کی متاع گراں مایہ سے مالا مال بھی کیا۔ مگر تک ہندی چھندوں، روایات، اسالیب اور اصناف کے تمام امکانات کو تلاش

۴۸۔ ماہنامہ مخزن دسمبر ۱۹۱۱ء ص ۵۲

نہیں کیا گیا ہے ۔ اس طرف مزید توجہ کی ضرورت ہے ۔ اس سلسلہ میں عظمت اللہ خاں کا عروضی نقطۂ نظر اور ہیئت کے تجربے مسلسل روشنی دکھاتے رہیں گے ۔ اگرچہ وہ ناکام تجربے ہیں مگر ان کی تاریخی اہمیت اور افادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ۔

نیا شعور اور نئی ہیئتیں

۱۹۱۴ء دنیا کی تاریخ میں ایک اہم سال ہے۔ یہ ایسا نقطہ ہے جہاں سے سیا
سماجی، معاشی اور تہذیبی زندگی کا نیا سفر شروع ہوا۔ اگرچہ پہلی جنگِ عظیم کے براہِ راست
اثرات سے ہندوستان محفوظ رہا پھر بھی کسی نہ کسی حد تک ہندوستان پر ان اثرات کی چھو
پڑی جو اس جنگ کا ناگزیر نتیجہ تھے۔ ہندوستان میں اس چھوٹ کے اثرات سیاسی شعور کی تر
اور معاشی بدحالی کی صورت میں نمودار ہوئے۔ بہت سے اصلاحی، سماجی اور سیاسی رجحانا
کے ساتھ تحریکِ ترکِ موالات وجود میں آئی اور ہندوستانیوں کی ذہنی اور جذباتی زندگی
تموج پیدا ہوا جس نے ادب و شعر پر بھی کسی نہ کسی حد تک اثر ڈالا۔ تاجور نجیب آبادی نے
میں سر عبدالقادر کی صدارت میں "انجمنِ اربابِ علم پنجاب" قائم کی۔ جس کے بہت سے مق
میں سے چند مقاصد معرّا نظم کو فروغ دینا۔ دوسری زبان کے اوزان کو اردو میں رائج کرنا
الفاظ اور روایات کو برتنا اور شعری تجربوں کو فروغ دینا بھی تھے۔

۱۹۳۰ء کے آس پاس ہندوستان کے تہذیبی اور ادبی افق پر بہت سے رنگ

ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے تھے۔ اس دور میں ہندوستانی اشتراکی خیالات سے روشناس ہوئے۔ زمین اور آسمان کے الہامی رشتہ پر ضرب لگی اور لوگوں نے معاشی اور مادی نقطۂ نظر سے اشیاء و احوال کو دیکھنا شروع کیا۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کا جلسہ ہوا اور ادب سے جمود کو دور کر کے مقصدیت پر زور دیا گیا۔ اسی کے ساتھ فرائڈ کے خیالات نے انسان کے ذہنوں کو نئے سرے سے سوچنے پر مجبور کیا۔ سیکڑوں ممنوعات ذہنی ٹوٹے اور بنے۔ باپ بیٹی کے پیار کے رشتوں میں کارفرما جنس سے پردہ اٹھا اور مقدس رشتوں کے تار بھی جھنجھنا کر ٹوٹنے لگے۔ خوابوں کی نئی تعبیر و تشریح سامنے آئی۔ نفسیات نے انسان کی داخلی زندگی کے بہت سے رازوں کو آشکار کیا۔ آسکر وائلڈ وغیرہ کے خیالات نے ادب کے خالص جمالیاتی نظریہ کو فروغ دیا اس لئے اس دور میں نئی عصری آگہی نے ایک طرف ادب برائے زندگی کے نظریہ کو فروغ دیا اور دوسری طرف ادب برائے ادب اور ادب میں جنس کے ظہور کے نقطۂ نظر کو ابھارا۔ اس کے علاوہ اردو کے ادیب مغرب کی بہت سی تحریکیں مثلاً اشاریت (SYMBOLISM) اور پیکریت کے دبستانوں سے اور بہت سے دوسرے افکار و نظریات سے متاثر ہوئے۔ ان سب سیاسی سماجی معاشی تہذیبی اور ادبی اسباب و علل نے اردو شاعروں کو نئی جذباتی اور ذہنی کیفیت سے آشنا کیا جس کا اظہار نئے تجربوں کی صورت میں کیا گیا۔ اس دور میں جو تجربے ہوئے ہیں انھیں دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(الف) مغربی زبانوں کی نئی ہیئتیں (ب) مشرقی زبانوں کی نئی ہیئتیں

مغرب کی ہیئتوں میں سانیٹ، آزاد نظم، مختصر نظم اور ترائیلے شامل ہے۔ مشرق کی ہیئتوں میں جاپانی ہیئتیں شامل ہیں۔ چنانچہ اس باب میں سانیٹ کی ہیئت اور ارتقا۔ آزاد نظم کی ہیئت، تکنیک زبان اور اردو میں اس کا ارتقا، ترائیلے کی ہیئت اور آغاز و ارتقا نیز مختصر نظم کے آغاز و ارتقا کا جائزہ لیا گیا ہے اور جاپان کی ہیئتوں مثلاً کتاوٹا۔ سیڈوکا۔ بسوکوسیکیکا چوکا۔ ٹنکا۔ امایو۔ رینکا۔ رینگو اور ہائیکو وغیرہ کی ہیئت کا تعین کر کے اردو میں ان کے اثرات کی چھان بین کی گئی ہے۔

سانیٹ کی ہیئت

سانیٹ اطالوی لفظ سانیتو سے ماخوذ ہے۔ سانیتو کے معنی مختصر آواز یا راگ کے ہیں۔ لیکن اصطلاحِ شاعری میں سانیٹ غنائی شاعری کی ایک ایسی ہیئت کو کہتے ہیں جس میں ۱۴ مصرع ہوتے ہیں اور بہ بحر نیز ترتیب قوافی کا مخصوص نظام ہوتا ہے۔ انگریزی میں سانیٹ کی تین شکلیں ہیں۔

(۱) پیٹرارکی سانیٹ (۲) شیکسپیری سانیٹ (۳) اسپنسری سانیٹ

ذیل میں تینوں قسم کے سانیٹوں کی ہیئتی اور تکنیکی خصوصیات بیان کی جاتی ہیں تاکہ ان کی روشنی میں اردو سانیٹوں کی ہیئت کا مطالعہ کیا جا سکے۔

(۱) اطالوی یا پیٹرارکی سانیٹ

پیٹرارکی سانیٹ کو کلاسیکی سانیٹ بھی کہتے ہیں۔ یہ سانیٹ کی سب سے قدیم ہیئت ہے۔ اس کی ابتدا کا سہرا کس کے سر ہے ابھی تک معلوم نہیں مگر اس کی موجودہ ہیئت کی تکمیل اطالوی شاعر پیٹرارک نے کی اس لئے اس ہیئت کا نام پیٹرارکی سانیٹ پڑ گیا۔

پیٹرارکی سانیٹ میں چودہ مصرع ہوتے ہیں۔ پورا سانیٹ دو حصوں میں تقسیم ہوتا ہے پہلے حصہ میں آٹھ مصرعے ہوتے ہیں۔ اس کو مثمن کہتے ہیں۔ جس میں ۴-۴ مصرعوں کے دو مربع ہوتے ہیں۔ اس حصہ میں دو قافیہ استعمال کئے جاتے ہیں مثلاً ایک قافیہ الف اور دوسرا قافیہ ب ہے، تو مثمن میں ان کی ترتیب اس طرح ہوگی۔

الف ب ب الف الف ب ب الف

یعنی پہلا مصرع، چوتھے پانچویں اور آٹھویں مصرع کا ہم قافیہ ہوگا اور دوسرا مصرع تیسرے چھٹے اور ساتویں مصرع کا ہم قافیہ ہوگا۔ پیٹرارکی سانیٹ کے مثمن میں اس ترتیبِ قوافی سے انحراف جائز نہیں۔

پیٹرارکی سانیٹ کا دوسرا حصہ چھ مصرعوں کے دو بندوں پر مشتمل ہوتا ہے اس کو مسدس کہتے ہیں۔ یہ بھی تین تین مصرعوں کے دو بندوں پر مشتمل ہوتا ہے جنھیں مثلث کہتے ہیں۔ اس حصہ میں پہلے قوافی سے مختلف دو یا تین قوافی استعمال کئے جاتے ہیں۔ مسدس کی ترتیبِ قوافی میں تبدیلی اور تنوع کی کافی گنجائش ہے مگر اس میں بھی تین قوافی سے زیادہ استعمال نہیں کئے

جاتے جن کی ترتیب اس طرح ہو گی۔

(۱) ج۔ د ج۔ د ج د (۲) ج ک ل۔ ج ک ل (۳) ج س ص۔ س ج ص۔

دو قافیے استعمال کرنے کی صورت میں سانیٹ کا نواں مصرع گیارہویں اور تیرہویں مصرع سے ہم قافیہ ہوتا ہے۔ تین قافیہ استعمال کرنے کی صورت میں دو شکلیں ہوں گی ایک یہ کہ نواں مصرع بارہویں مصرع کا دسواں مصرع تیرہویں مصرع کا اور گیارہواں مصرع چودہویں مصرع کا ہم قافیہ ہو گا۔ دوسری یہ کہ نواں مصرع تیرہویں مصرع کا دسواں مصرع بارہویں مصرع کا اور گیارہواں مصرع چودہویں مصرع کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ کبھی کبھی آخری دو مصرع باہم مقفیٰ ہوتے ہیں۔ پیٹرارکی سانیٹ میں کل ۵ قافیے استعمال کئے جاتے ہیں۔ یہ ہمیشہ آئمبک پینٹامیٹر میں لکھا جاتا ہے

پیٹرارکی سانیٹ کے دونوں حصوں یعنی مثمن اور مسدس کے درمیان وقفہ ہوتا ہے۔ ان دونوں حصوں کے درمیان کافی فاصلہ چھوڑا جاتا ہے۔ تاکہ ایک حصے اور دوسرے حصہ کا درمیانی فاصلہ ذہن پر واضح ہو سکے۔ پہلے حصہ یعنی مثمن میں کسی خیال یا جذبہ کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ اس کا نقطہ عروج آٹھویں مصرع میں ظاہر ہوتا ہے۔ بظاہر جذبہ یا خیال مثمن میں مکمل ہو جاتا ہے۔ مگر مسدس کے مصرعِ اولیٰ سے اس خیال فکر یا جذبہ کو نیا موڑ دیا جاتا ہے۔ جس کو گریز کہتے ہیں۔ گریز سے خیال کو ایک نیا رخ یا سمت ملتی ہے اور اس کا ارتقا ہوتا ہے۔ اس طرح پیٹرارکی سانیٹ میں خارجی طور پر دو حصے ہوتے ہیں۔ مگر دونوں حصہ باہم معنوی طور پر مربوط ہوتے ہیں۔ پہلے مصرع سے جو خیال شروع ہوتا ہے وہ آخری یعنی چودہویں مصرع تک جاری رہتا ہے۔ دونوں حصے ایک دوسرے کا لازمی اور منطقی نتیجہ ہوتے ہیں۔ اردو میں ن۔م راشد کا یہ سانیٹ پیٹرارکی سانیٹ کی عمدہ مثال ہے۔

ستارے

نکل کر جوئے نغمہ خلد زارِ ماہ و انجم سے
فضا کی وسعتوں میں ہے رواں آہستہ آہستہ
بہ سوئے نوحہ آبادِ جہاں آہستہ آہستہ

نکل کر آ رہی ہے اک گلستانِ ترنّم سے
ستارے اپنے میٹھے مدھ بھرے ہلکے ترنّم سے
کئے جاتے ہیں فطرت کو جواں آہستہ آہستہ
سناتے ہیں اسے اک داستاں آہستہ آہستہ
دیارِ زندگی مدہوش ہے ان کے تکلّم سے

. . . .

یہی عادت ہے روزِ اولیں سے ان ستاروں کی
چمکتے ہیں کہ دنیا میں مسرت کی حکومت ہو
چمکتے ہیں کہ انساں فکرِ ہستی کو مٹا ڈالے
لئے ہے یہ تمنا ہر کرن ان نونہاروں کی
کبھی یہ خاکداں گہوارۂ حسن و لطافت ہو
کبھی انسان اپنی گم شدہ جنت کو پھر پالے

شیکسپیری سانیٹ

سولھویں صدی کے نصف اول میں ہنری ہاورڈ اول آف سرے نے انگریزی میں سانیٹ کی ایک نئی وضع تراشی اور شیکسپیر نے اس کو کامیابی سے برتا اس لئے سانیٹ کی یہ ہیئت اپنے موجد کے بجائے شیکسپیر کے نام سے شیکسپیرین سانیٹ کہلائی۔ اس کا نام بے قاعدہ سانیٹ بھی ہے۔

شیکسپیرین سانیٹ میں ۱۴ مصرعے ۵ قوافی اور چار حصّے ہوتے ہیں۔ اس میں تین مربّعے اور ایک مطلع ہوتا ہے۔ ہر مربع میں دو قافیے اس طرح نظم کئے جاتے ہیں کہ پہلا مصرع تیسرے مصرع کا اور دوسرا مصرع چوتھے مصرع کا ہم قافیہ ہوتا ہے اس طرح کے تین مربعوں کے بعد چوتھا حصہ یعنی تیرھواں اور چودھواں مصرع مطلع ہوتا ہے۔ اس مطلع کے قوافی پہلے تینوں بندوں کے قوافی سے مختلف ہوتے ہیں اس ہیئت کی ترتیبِ قوافی اس طرح ہوگی۔

الف ب الف ب ۔ ج د ج د ۔ ہ ہ ہ ہ ۔ ل ل

اس قسم کے سانیٹ میں بھی ایک ہی مرکزی خیال یا جذبہ ہوتا ہے۔ مگر وہ سانیٹ کے مربعوں کی ترتیب کے مطابق مختلف حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔ ہر حصہ باہم مربوط اور منسلک ہوتا ہے۔ ایک بند سے دوسرے میں اور دوسرے سے تیسرے میں خیال کا ارتقا ہوتا ہے جس کا نقطۂ عروج آخری دو مصرعے ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی آخری یا باہم مقفیٰ مصرعوں میں پورے سانیٹ کا خلاصہ ایجاز و جامعیت کے ساتھ پیش کر دیا جاتا ہے۔ اس کے لئے آئمبک پینٹا میٹر مخصوص ہے۔ اردو میں شکسپیری سانیٹ کی مثال حسن لطفی کا یہ سانیٹ ہے۔

"سانیٹ"

جس طرح ملفوف ہو شیرازۂ قرطاس میں
برگِ گل یا موسمِ گل کا وہ دائمی ارمغاں
ویسے ہی آسودہ ہو پہنائی احساس میں
ایک بیتی یاد کی یعنی محبت کا نشاں
دلکش و رنگیں دھنک کے لمسِ افسوں ساز سے
جیسے رنگ، ہر روز ہو محراب سیمینِ حجاب
روح پر ہو غیر فانی مس اسی انداز سے
چھائے اور ڈھل جائے تب خوابِ نگارینِ شباب
شاخِ عنبر جس طرح تارِ رگِ گل بستہ ہو
اور دودِ عنبریں سے منتشر ہو لوحِ یاد
تارِ یادِ الفت کے پھولوں سے یونہی پیوستہ ہو
اور چھن چھن کر لطیف افسانہ سے مہکائے یاد
فلم ہو تفریح پر تو سے فشارِ سرگزشت
خواب رنگیں نیرگیوں میں جھلملائے بازگشت

اسپنسری سانیٹ

سانیٹ کی یہ ہیئت شیکسپیری سانیٹ سے مشابہ ہے۔ اسپنسر نے اسی ترتیب قوافی میں اکثر سانیٹ لکھے ہیں اس لیے اس کا نام اسپنسر کے نام پر اسپنسری سانیٹ پڑ گیا۔
اسپنسری سانیٹ میں بھی تین مربعے اور آخر میں ایک مطلع ہوتا ہے۔ اس میں ترتیب قوافی اس طرح ہوتی ہے کہ پہلے مربع کا پہلا مصرع تیسرے مصرع کا اور دوسرا مصرع چوتھے مصرع کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ لیکن ہر مربع کا آخری مصرع اپنے بعد والے مربع کے پہلے مصرع کا ہم قافیہ ہوتا ہے اس طرح پہلے مربع کا دوسرا قافیہ دوسرے مربع کا پہلا قافیہ بن جاتا ہے۔ اور دوسرے مربع کا دوسرا قافیہ تیسرے مربع کا پہلا قافیہ بن جاتا ہے۔ اس طرح تینوں مربعوں کو قوافی کی زنجیر ایک کڑی میں پرو دیتی ہے۔ آخری دو مصرعے باہم مقفیٰ ہوتے ہیں اور مربعوں کے قوافی سے جدا گانہ قوافی معین ہوتے ہیں۔ اس کی ترتیب اس طرح ہو سکتی ہے۔ اس میں کل ۵ قوافی نظم کیے جاتے ہیں۔

اب اب ۔ ب ج ب ج ۔ ج د ج د ۔ ہ ہ

اس کی تکنیک بھی شیکسپیری سانیٹ سے مشابہ ہوتی ہے۔ پورے سانیٹ میں کوئی ایک خیال جذبہ یا فکر کی لہر ہوتی ہے جس کے مختلف اجزا بندوں میں مرکوز ہوتے ہیں۔ ایک بند دوسرے بند سے معنوی طور پر موضوع اور مواد سے اور خارجی طور پر ترتیب قوافی سے مربوط اور وابستہ ہوتا ہے۔ پہلے مصرع سے جو بات شروع ہوتی ہے آخری مصرع پر مکمل ہوتی ہے۔ آخری دو مصرعے پورے سانیٹ کا نچوڑ ہوتے ہیں۔ اس کی مخصوص بحر آئمبک پینٹا میٹر ہے۔
اسپنسری سانیٹ میں ترتیب قوافی میں پابندی اور تصنّع ہے۔ اس لیے سانیٹ کی یہ ہیئت زیادہ مقبول نہ ہو سکی۔ ممکن ہے کہ اسی ہیئت میں سانیٹ کسی شاعر نے لکھا ہو مگر کوئی مطبوعہ سانیٹ میری نظر سے نہیں گزرا۔

اردو میں سانیٹ کا ارتقا

انگریزی میں سانیٹ کی ہیئت اور تکنیک کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہو گئی کہ

سانیٹ میں ۱۴ مصرعے ہوتے ہیں اس کے لئے ایک بحر آئمبک پنٹامیٹر مخصوص ہے لیکن سانیٹ کی تینوں ہیئتوں میں بندوں کی تعداد اور ترتیب قوافی مختلف ہوتی ہے اور اسی بنا پر ان کو مختلف ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔ سید احتشام حسین نے اپنے مضمون "سانیٹ کیا ہے" میں لکھا ہے

"سانیٹ چودہ مصرعوں کی ایک ایسی نظم ہے جس میں ایک بنیادی جذبہ یا خیال دو ٹکڑوں میں پیش کیا جاتا ہے"[۱]

یہ رائے اطالوی یا پیٹرارکی سانیٹ کے لئے تو صحیح ہے مگر شیکسپیری اور اسپنسری کے لئے درست نہیں۔ ان دونوں میں تین تین مربعے اور ایک ایک مطلع ہوتا ہے۔ اسی مضمون میں یہ بھی لکھتے ہیں

"اس کا ہیئتی تصور مختلف اوقات میں تبدیل ہوتا رہا ہے لیکن کسی نہ کسی صورت میں اس کی یہ بنیادی خصوصیت رہی ہے"[۲]

ہیئتی تصور کی تبدیلی سے اگر یہ مراد ہے کہ سانیٹ کی تین مختلف ہیئتیں وجود میں آئی ہیں تو صحیح ہے۔ اگر اس سے یہ مراد ہے کہ سانیٹ میں مصرعوں کی تعداد یا ترتیب قوافی ان تینوں سے مختلف ہوتی رہی ہیں تو اس پر غور کرنا ہوگا۔ انگریزی میں تمام سانیٹ انھیں تینوں وضعوں پر لکھے گئے ہیں ان سے انحراف کرنے والوں کو سانیٹ کے دائرہ میں جگہ نہیں ملی ہے۔ یہ بھی صحیح نہیں ہے کہ ہمیشہ سانیٹ کی یہ ہیئتی خصوصیت رہی ہے کہ وہ دو ٹکڑوں میں تقسیم رہا ہے۔ سید احتشام حسین کے ذہن میں غالباً سانیٹ کی محض پیٹرارکی ہیئت تھی جس کی بنا پر انھوں نے ایسا لکھ دیا ہے۔

اردو میں سانیٹ سے کوئی ایک بحر مخصوص نہیں کی گئی جبکہ انگریزی میں اس سے ایک بحر مخصوص ہے۔ عزیز تمنائی نے اپنے مضمون "سانیٹ اور اس کا فن" میں بحر کے انتخاب کا مسئلہ اٹھایا ہے۔

---

[۱] نگار پاکستان سالنامہ ۱۹۶۷ء ص ۳۶۱ [۲] ایضاً ۳۶۰

"سانیٹ کے لئے ایک بحر کا انتخاب بھی قابلِ غور ہے۔ اطالوی
اور انگریزی شعرا نے عموماً ایسی بحریں استعمال کی ہیں جو نہ طویل ہیں
نہ مختصر چونکہ سانیٹ ایک نغمہ ہے جو وحدتِ خیال کا مکمل
ترین اظہار ہے۔ اس لئے بحریں ایسی ہونی چاہئیں جو نظم کی یک رنگی
کو مجروح نہ کریں چھوٹی بحروں میں خیال کا ارتقا دشوار ہے
لمبی بحروں سے تعقید یا تکرار کے پیدا ہو جانے کا اندیشہ ہے"[۵۳]

عزیز تمنائی جنھوں نے اردو میں سب سے زیادہ سانیٹ لکھے ہیں، یہ ذکر نہیں کرتے کہ سانیٹ کے لئے انگریزی میں ایک بحر مخصوص ہے اردو شاعروں نے عملاً ایک بحر کے اصول کو نہیں مانا انھوں نے سانیٹوں میں بہت سی بحروں کو برتا ہے خود عزیز تمنائی نے "برگِ نوخیز" کے سانیٹوں میں مختلف بحروں سے کام لیا ہے۔ انگریزی میں آئمبک پنٹا میٹر اپنی روانی زور اور آہنگ کی وجہ سے غنائی شاعری کی پسندیدہ بحر ہے۔ جس میں سانیٹ بھی لکھے گئے ہیں۔ لیکن اردو میں بحروں کی ایسی تقسیم نہیں ملتی۔ سوائے اس کے کہ رباعی کے لئے چوبیس اوزان مخصوص کئے گئے ہیں۔ اردو شاعروں کا بہت سی بحروں کو کام میں لانا ناگزیر تھا۔ ایک تو یہ کہ تمام سانیٹ نگار انگریزی سانیٹ کی ہیئت اور تکنیک سے پوری طرح آگاہ نہیں تھے۔ دوسرے یہ کہ وہ سانیٹ کی ہیئت کو ایک سانچہ کے طور پر نہیں بلکہ ایک تخلیقی ذریعۂ اظہار کے طور پر برتنا چاہتے تھے۔ ہر شعری تجربہ اپنی بنیادی خصوصیت کی بنا پر الفاظ و تراکیب، استعارہ و پیکر اور بحر و وزن کا خارجی پیکر ساتھ لاتا ہے بشرطیکہ وہ شخصیت کے پورے خلوص شدت اور گہرائی سے محسوس کیا گیا ہو، ایک بحر کو مخصوص کرنے سے یہ لازم نہیں آتا کہ اس جذبہ اور بحر میں مطابقت ہو جائے۔ اس لئے اوزان و بحور کے تنوع نے اردو میں سانیٹ کو شعری تجربہ کا موثر ذریعہ بنانے میں مدد کی۔ یہ اور بات ہے کہ اکثر اردو شاعر اپنی تخلیقی قوت کے عجز کی بنا پر سانیٹ نگاری میں کامیاب نہیں ہو سکے یا بحر، قوافی اور تعدادِ مصاریع کے جبر کا شکار ہو گئے۔ اختر شیرانی

---

۵۳ ایضاً ص ۳۶۰

ن م راشد، سلام مچھلی شہری، احمد ندیم قاسمی اور عزیز تمنائی کے چند سانیٹوں کے علاوہ اکثر سانیٹ تجربہ برائے تجربہ کا شکار ہیں۔ میرے خیال میں اگر بحور کا تنوع نہ ہوتا تو اتنی کامیابی بھی نہ ہوتی۔

اردو میں سانیٹ سے ملتی جلتی حسرت موہانی کی ایک نظم "بربطِ سلمیٰ" مئی ۱۹۰۱ء میں شائع ہوئی تھی اس نظم کو مکمل سانیٹ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ لیکن اس کو سانیٹ نما نظم ضرور کہا جاسکتا ہے۔ اس نظم پر ایک طرف خارجی طور پر انگریزی اسٹینزا فارم کا اثر ہے اور دوسری طرف سانیٹ کی تکنیک کا۔ اس نظم میں کل تیرہ مصرع ہیں۔ پوری نظم چار حصوں میں تقسیم ہے جس میں بالترتیب ۳-۳-۳ اور ۴ مصرعے ہیں۔

بربطِ سلمیٰ ہے کیوں خاموش مدت سے پڑا
نغمۂ دلکش اسی کا تو کبھی مشہور تھا
کچھ عجب عالم تھا اس کے راگ کی تاثیر کا

جب کبھی ہوتی تھی سلمیٰ باغ میں نغمہ سرا
پھر نہ رہتی تھی ہوائے باغ اپنے ہوش میں
بیخودی میں لے ہی لیتی تھی اسے آغوش میں

بربطِ سلمیٰ ہے پھر خاموش آخر کیوں پڑا
تھا یہی تو باعثِ تسکین جانِ مبتلا
مژدۂ جاں بخش سے کچھ کم نہ تھی اس کی صدا

دل سے سلمیٰ کے مگر پاسِ وفا جاتا رہا
چنگ بھی اس کا اسی باعث سے چپ سا ہوگیا
بیکسی سی بربطِ سلمیٰ پہ ہے چھائی ہوئی
مونس و شیدائے سلمیٰ آہ تنہائی ہوئی

"بربط سلمیٰ" کئی اعتبار سے دلچسپ اور کامیاب تجربہ ہے۔ ایک تو یہ کہ حسرت موہانی کے بربطِ سلمیٰ کی سلمیٰ اختر شیرانی کے یہاں گوشت پوست کی جیتی جاگتی سلمیٰ بن کر اس کے سانیٹوں میں جلوہ گری کرنے لگی۔ دوسرے یہ کہ اس نظم میں بندوں کی تقسیم اور ان کی ترتیب کی دلکشی قابلِ توجہ ہے۔ نظم وحدتِ خیال کی نمائندگی کرتی ہے۔ آگے چل کر اردو شاعروں نے ۱۴ مصرعوں کے باقاعدہ سانیٹ لکھنے شروع کیے۔ حسرت کی بربطِ سلمیٰ کو اردو میں سونیٹ کا پیش خیمہ کہا جا سکتا ہے۔

اس بات پر اختلاف رائے ہے کہ اردو میں سب سے پہلے سانیٹ کس نے لکھا۔ لیکن ن۔م راشد کی یہ رائے صحیح ہے

"اردو میں سب سے پہلا سونیٹ اختر جونا گڑھی نے لکھا تھا"[1]

ن۔م راشد کی رائے صحیح ہے اب تک سب سے قدیم سانیٹ اختر جونا گڑھی کا ملتا ہے، یہ سونیٹ "شہر خموشاں" کے عنوان سے نومبر ۱۹۱۴ء کے الناظر (لکھنؤ) میں شائع ہوا تھا۔ جس کو حنیف کیفی بریلوی نے تلاش کر کے شائع کر دیا ہے۔ وہ سونیٹ یہ ہے۔

کیا ہی یہ شہرِ خموشاں دل شکن نظارہ ہے
کتنی عبرت خیز ہے اس کی یہ پُر غم خامشی
ایک حسرت سی برستی ہے دمِ نظارگی
دیکھ کر جس کو دلِ مضطر بھی پارہ پارہ ہے
خاک کے تودے پڑے ہیں جا بجا کس شان سے
کوئی تو قبر شکستہ ہے کوئی اجڑی ہوئی
سبزۂ خودرَو کہیں ہے اور کہیں کائی جمی
ہیں پڑے سنگِ لحد بھی قالب بے جان سے
ہو کے بے پروا ہر ایک رنج و مصیبت سے یہاں
سو رہا ہے فکرِ عیش و شادمانی چھوڑ کر

---

[1] میری بہترین نظم (مرتبہ محمد حسن عسکری) ۱۹۴۲ الہ آباد ص ۱۸۶

سبزہ ان کی قبر پر ہے لہلہاتا سوگوار
صرف اک شبنم بہاتی ان پہ ہے اشکِ رواں
آہ کیسی بیکسی ہے خفتگانِ خاک پر
ہے عجب شہرِ خموشاں کا بھی اک اجڑا دیار

اس سانیٹ کی ترتیبِ قوافی یہ ہے۔ الف ب ب الف، ج ب ب ج، د ہ د ہ ی ی۔ یہ سانیٹ پیٹرارک کی انداز کا ہے مگر اس میں پیٹرارکی سانیٹ کی ترتیبِ قوافی اور تکنیک سے انحراف کیا گیا ہے۔ پیٹرارکی سانیٹ میں ۵ قوافی ہوتے ہیں مگر اس میں چھ قوافی ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس سانیٹ میں مثمن اور مسدس کے درمیان وقفہ یا خلا بھی نہیں ہے جو پیٹرارکی سونیٹ کی ہیئت کے لئے لازمی ہے اور اس میں نویں مصرع میں گریز کی کیفیت بھی نہیں ہے۔ یہ مسئلہ اپنی جگہ ہے کہ اس کو انگریزی سانیٹ کے اصولوں کی روشنی میں اس کو سانیٹ کہا جا سکتا ہے یا نہیں۔

۱۴ سال بعد یہی سانیٹ معمولی سی تبدیلی کے ساتھ اختر جونا گڑھی کے مجموعۂ کلام لمعاتِ اختر میں شائع ہوا۔ ترمیم شدہ سانیٹ اس طرح ہے۔

شہرِ خموشاں

کیا ہی یہ شہرِ خموشاں دل شکن نظارہ ہے
کیسی عبرت خیز ہے اس کی یہ پرغم خامشی
حسرت و بیچارگی ہے ہر طرف چھائی ہوئی
دیکھ کر جس کو دلِ مضطر بھی پارہ پارہ ہے
خاک کے تودے پڑے ہیں جا بجا کس شان سے
سبزۂ خودرو کہیں ہے اور کہیں کائی جمی
قبر ہے کوئی شکستہ کوئی ہے اجڑی ہوئی
ہیں پڑے سنگِ لحد بھی قالبِ بے جان سے
چھوٹ کر قیدِ مصیبت سے کوئی آ کر یہاں
سو رہا ہے فکرِ عیش و شادمانی چھوڑ کر

ان کی فطرت پر فقط سبزہ ہے تنہا سوگوار
صرف اک شبنم ہے ان کے حال پر گریہ کناں
بیکسی چھائی ہے کیسی خفتگانِ خاک پر
آہ یہ شہرِ خموشاں بھی ہے کیا اجڑا دیار

اس ترمیم شدہ صورت میں بھی ترتیبِ قوافی اور تکنیک میں کوئی تبدیلی نہیں ہے۔ اس میں وہ تمام خوبیاں اور خرابیاں موجود ہیں جو اس کی اولین صورت میں ہیں۔ البتہ نقشِ ثانی نقشِ اول سے اس نقطۂ نظر سے بہتر ہے کہ اس کی زبان جملوں کی ترتیب اور مصرعوں کی بندش چست ہے۔

اختر جوناگڈھی کے بعد ن م راشد کا سانیٹ بعنوان "زندگی" راشد وحیدی کے نام سے اپریل ۱۹۳۰ء کے ہمایوں میں شائع ہوا۔ ن م راشد کے بعد اختر شیرانی کا نام آتا ہے۔ ن۔م راشد کے "ماورا" میں سات سانیٹ ہیں جن میں چار پیٹرارکی ہیئت میں اور تین دوسری تکنیک میں ہیں۔ اختر شیرانی کے کلیات میں ۳۰ سانیٹ ہیں۔ ان کے ایک سانیٹ "ایک نوجوان بت تراش کی آرزو" کو چھوڑ کر باقی تمام سانیٹوں کی ترتیبِ قوافی اب ب ا ۔ اب ب ا ۔ ج د د ج ہ ہ ہے۔ ن م راشد اور اختر شیرانی کے اکثر سانیٹ ان کے مجموعہ ہائے کلام کے ذریعہ ۱۹۴۱ء تک منظرِ عام پر آچکے تھے۔ ۱۹۴۲ء میں شاقی وارثی بریلوی کے سانیٹوں کا مجموعہ "نغمات" منظرِ عام پر آیا۔ اس مجموعہ میں ۲۵ سانیٹ ہیں۔ یہ سانیٹوں کا پہلا مجموعہ ہے۔ اس میں تین سانیٹ پیٹرارکی تکنیک میں اور باقی تمام شیکسپیرین تکنیک میں ہیں۔ اس دور میں دوسرے شعرا مثلاً احمد ندیم قاسمی۔ اختر ہوشیارپوری۔ طفیل ہوشیارپوری۔ تابش صدیقی۔ منوہر لال ہادی۔ اور سلام مچھلی شہری وغیرہ نے بھی سانیٹ لکھے ہیں۔ یہ دور سانیٹ نگاری کا دورِ عروج ہے۔

۱۹۴۷ء کے بعد عزیز تمنائی کے سانیٹوں کا مجموعہ "برگِ نوخیز" منظرِ عام پر آیا۔ یہ سانیٹوں کا دوسرا مجموعہ ہے۔ مگر سانیٹوں کی تعداد کے اعتبار سے شاقی وارثی کے "نغمات" پر فوقیت رکھتا ہے۔ اس مجموعہ میں ۱۰۹ سانیٹ ہیں۔ اس مجموعہ کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں پیٹرارکی اور شیکسپیری تکنیک میں کوئی سانیٹ نہیں ہے۔ عزیز تمنائی کی سانیٹوں میں بہت سی ترتیبِ قوافی ہیں۔ زیادہ تر سانیٹوں میں ترتیبِ قوافی اب ب ا ۔ ج د د ج ۔ ہ و و ہ ۔ ز ز ہے۔

اس تکنیک میں عزیز تمنائی کا "ماہِ نو" دیکھئے۔

کس نے پھیلائے ہیں سوئے آسماں فتنوں کے پر
بزمِ انجم میں پریشانی کے بادل چھا گئے
خوفِ عریانی سے سیاروں کے دل گھبرا گئے
ان مقدس آسمانوں میں یہ کیسا شور و شر
توڑ کر آیا ہے دیواریں یہ مقناطیس کی
خطۂ انوار میں خوف و خطر سے دور دور
قدسیو دیکھو یہ بیباکانہ اندازِ ظہور
ہو نہ ہو ساری شرارت ہے فقط ابلیس کی
غور سے دیکھا جو سیاروں نے یہ کوئی نہ تھا
ایک بیجان چیز تھی مہتاب کی نقلِ حقیر
جس کو انساں نے بزعمِ خود بصد ناز و ادا
خطۂ انوار میں بھیجا تھا گویا اک سفیر
اختروں کے قہقہوں سے گونج اٹھی کائنات
مسکرا کر رہ گئی اک باخبر نادیدہ ذات

اردو شاعروں نے شیکسپیری سانیٹ کی ہیئت اور تکنیک کو قدرے ترمیم کے ساتھ اپنا کر سانیٹ کے مسلمہ اصولوں سے تھوڑا سا انحراف کیا ہے۔ شیکسپیری سانیٹ کی ترتیبِ قوافی اب اب۔ ج دج د۔ ہ و ہ و۔ زز ہے۔ مگر اردو شاعروں نے اس کی ترتیبِ قوافی بدل کر یہ ہیئت تراشی ہے۔ اب ب ا۔ ج دد ج۔ ہ و و ہ۔ زز۔ شیکسپیری سانیٹ کے ہر مربع میں پہلا مصرع تیسرے کا اور دوسرا مصرع چوتھے کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ آخری شعر مطلع ہوتا ہے۔ مگر تبدیل شدہ ہیئت میں پہلا مصرع چوتھے کا اور دوسرا مصرع تیسرے کا ہم قافیہ ہوتا ہے، اور آخری شعر مطلع ہوتا ہے۔ حنیف کیفی بریلوی نے اپنے ایم اے کے غیر مطبوعہ مقالے میں لکھا ہے کہ اس ہیئت کی سب سے پہلی مثال روشن لال نعیم کا سانیٹ "پریتم کی یاد" ہے

جو ۱۹۳۲ء کے سالنامہ "سروش" میں شائع ہوا تھا۔ اس کے بعد یہ ہیئت اتنی مقبول ہوئی کہ اردو کے بیشتر سانیٹ اسی ترتیبِ قوافی میں ہیں۔

گلشنِ عالم کے ہر ذرہ پہ آئی ہے بہار
چل رہی ہے روح افزا بوستانوں میں ہوا
گا رہے ہیں مست ہو کر طائرانِ خوش نوا
رشکِ جنت رشکِ صد جنت ہے پھولوں کا نکھار

کوہساروں پر جوانی کی ترنگ آئی ہوئی
آبشاروں کے تکلم میں ہے سحرِ سامری
لالہ زاروں کے ترنم میں ہے روحِ زندگی
جوئباروں کی فضا پر بےخودی چھائی ہوئی

آج دنیائے محبت اک مسرت زار ہے
نکہتِ گلہائے رنگیں سے معطر ہے فضا
ہر ورقِ بستانِ ہستی کا ہے الفت آشنا
خندۂ گل میں تموج زیرِ نوکِ خار ہے

آہ یہ رنگیں چمن اور یہ جہانِ زرنگار
اے پریتم میں ترے غم میں رہی سینہ فگار

اختر شیرانی نے پیٹرارک کی سانیٹ کی ترتیب قوافی کو بدل کر ایک نئی ہیئت تراشی۔ یہ نئی ترتیبِ قوافی اب ب ا - اب ب ا - ج د د ج - ز ز ہے۔ اختر شیرانی کی نئی تکنیک میں پہلا حصہ یعنی مثمن کا نظامِ قوافی پیٹرارک کی سانیٹ کی طرح جوں کا توں ہے لیکن دوسرے حصے یعنی مسدس میں ترتیبِ قوافی بدلی ہے۔ اختر نے بھی سانیٹ کے مسلمہ اصولوں سے معمولی سا انحراف کیا ہے۔

"تاثراتِ نغمہ"

نظر کے سامنے رقصاں ہیں رنگین وادیاں گویا

شراب و شعر میں ڈوبی ہوئی ساری فضائیں ہیں
افق پر موجزن آوارہ خوابوں کی گھٹائیں ہیں
فضا میں بس رہی ہیں نور کی آبادیاں گویا
خلا میں پرفشاں ہیں خواب کی شہزادیاں گویا
بہار و کیف سے لبریز مستانہ ہوائیں ہیں
اور ان میں منتشر غمگیں روحوں کی صدائیں ہیں
چھپا ہیں سکون و ہوش کی بربادیاں گویا

..

وہ دنیا ہے جہاں جنت سے نظارے برستے ہیں
شفق کی سطح پر آباد خوابوں کے جزیرے ہیں
ستاروں کے سمندر ماہتابوں کے جزیرے ہیں
بہاریں منظروں میں پھول اور تارے برستے ہیں
فضا ہے مست موجِ نکہتِ بادِ بہاری سے
اور اس پر تیرتا پھرتا ہوں میں بے اختیاری سے

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اردو شاعروں نے انگریزی سانیٹوں کی دو ہیئتوں میں سانیٹ لکھے ہیں مگر بہت کم۔ ممکن ہے تیسری ہیئت میں بھی لکھے ہوں مگر میرے علم میں نہیں۔ ان کی سب سے زیادہ مرغوب ترتیب قوافی اب ب ا - ج د د ج - ہ و و ہ - ز ز ہے۔ جس میں اردو سانیٹوں کا کثیر حصہ ہے۔ اس کے بعد اختر شیرانی کی تکنیک ہے جس کی ترتیبِ قوافی اب ب ا - اب ب ا - ج د د ج - ز ز ہے۔ سانیٹ کی تکنیک اور ہیئت کے سب سے زیادہ تجربے عزیز تمنائی نے کئے ہیں۔

اردو میں سانیٹ کی عدم مقبولیت کے کئی اسباب ہیں۔ اس میں بحور و قوافی کا نظام بہت سخت ہے۔ اس کی پابندی شعری تجربہ کو منتشر کرتی ہے اور شعری تجربہ کی اصلیت تازگی اور توانائی کو مخصوص اور طے شدہ سانچے میں ڈھلنے پر مجبور کرتی ہے۔ اردو شاعر ہیئتوں کے

جبر سے گیلے ہی تنگ آئے ہوئے تھے۔ اس لئے نئی ہیئت کے شوق میں اس طرف متوجہ تو ہوئے لیکن اس کی ہیئت کے جبر کو دیکھ کر جلد ہی کنارہ کش ہو گئے۔ دوسری بات یہ ہے کہ سانیٹ کے ساتھ اور اس کے بعد دوسری ایسی ہیئتیں وجود میں آچکی تھیں جو اظہار کا بہتر وسیلہ ثابت ہو رہی تھیں۔ سانیٹ میں خیال کے بہاؤ میں قوافی کی ترتیب، مصرعوں کی تعداد اور تنظیم اور بحر کے التزام سے رخنہ پڑتا ہے جبکہ آزاد نظم میں یہ صورت حال نہیں ہے۔

آزاد نظم کی ہیئت

فرانس کی "ورس لبر" انگریزی شاعری میں "فری ورس" اور اردو میں "آزاد نظم" کہلائی۔ فرانسیسی شاعری میں آزاد شاعری کے منتشر عناصر بہت پہلے سے موجود تھے جب عروضی شاعری کی سخت گیری حد سے تجاوز کر گئی تو اس کے ردعمل کے طور پر عروضی اور فنی سانچوں میں لچک اور شکست کا عمل شروع ہوا جس کے نتیجہ میں نئی ہیئتیں وجود میں آئیں۔ ورس لبر عروضی آزادی کی اس فطری کوشش کا ماحصل ہے جس کو فرانس میں ویلاگریفن نے اپنی کتاب جوئیز کے دیباچہ میں ورس لبر کا نام دیا۔ فرانس میں باقاعدہ عروضی شاعری اور ورس لبر کے درمیان ایک اور ہیئت ملتی ہے جس کو "ورس لیبرے" کہتے ہیں۔ اس میں عروضی شاعری کی طرح مسلمہ اصولوں اور سانچوں کی پیروی نہیں ہوتی مگر ورس لبر کی طرح عروضی مسلمات سے بالکل انحراف بھی نہیں کیا جاتا۔ یہ ان دونوں کے درمیان کی ایک لچکدار ہیئت ہے جس کو زیادہ سے زیادہ عروضی شاعری کو لچکدار بنانے کی کوشش قرار دیا جا سکتا ہے۔

انگریزی کی عروضی شاعری انگریزی بحروں اور ان کے متعین اصولوں کی پابند ہوتی ہے۔ انگریزی کی تاکیدی بحر میں لہجہ کی تاکیدوں اجزائی بحر میں ارکان کی تعداد کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ تاکیدی اجزائی بحر میں ارکان اور لہجہ کی تاکیدوں کی گنتی کی جاتی ہے اور ماترائی بحر میں آواز کے فاصلوں کا شمار کیا جاتا ہے۔ فری ورس نے عروض و قوافی کے تمام مسلمات کو خیرباد کہہ دیا اور ان کی جگہ جذبہ کے بہاؤ اور دباؤ کے تحت مصرعوں کے چھوٹا بڑا ہونے کے اصول، بول چال کی زبان کے آہنگ اور جملے کی نثری ترتیب کو اپنا لیا۔ اگرچہ عروضی شاعری اور فری ورس دونوں میں آہنگ ہوتا ہے

مگر دونوں کے آہنگ میں فرق ہے۔ عروضی شاعری کا آہنگ باقاعدہ، متعین اور مصنوعی ہے جبکہ فری ورس کا آہنگ بے قاعدہ غیر متعین اور فطری ہے۔ عروضی شاعری کے آہنگ کا انحصار ارکان کی تعداد لہجہ کی تاکیدوں اور الفاظ کے وقفوں پر منحصر ہے جبکہ فری ورس کا آہنگ بول چال کی زبان کے فطری اتار چڑھاؤ اور جملے کی نثری ترتیب سے ابھرتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر فری ورس نے روایتی عروض کے اصولوں کو چھوڑ کر لسانیاتی عروض کے اصولوں کو اپنایا۔ جس میں بول چال کی صوتیاتی خصوصیات کو اہمیت حاصل ہے۔ جن میں آواز کی شدت، وقفہ آواز کے اتار چڑھاؤ کے تغیرات، قطع کلام یا وقفوں اور آوازوں کا تداخل شامل ہیں۔ فری ورس کی آزادی کی رو یہیں نہیں رکی بلکہ اور آگے بڑھی ای ای کمنگس نے نئے نئے اختراعات سے اور اس دائرہ کو اور وسیع کیا۔ اس نے فطری بول چال کے روایتی انداز پر کاری ضرب لگائی اور ان مقامات پر لہجہ کا زور دیا جن پر زور نہیں ہوتا تھا اور ان مقامات پر تاکید اور زور نہیں دیا کہ جن پر ہوتا تھا۔ یہی نہیں بلکہ آہنگ کو نئے نئے انداز سے مرتب کیا۔ لہجہ کی تاکیدوں کے اصول کو جذبہ کے داخلی زور یا معنویت کے دباؤ کے تابع کرنے کی کوشش کی۔ جس سے فری ورس کے بے شمار تجربے اور نمونے سامنے آئے۔

مغرب میں آزاد نظم کی ہیئت پر کافی بحث ہو چکی ہے۔ جون یونگسٹن لو ویز نے مس ایمی لوول کے نظریۂ آزاد نظم کو بڑی وضاحت سے پیش کیا ہے۔ ایمی لوول کا خیال ہے کہ آزاد نظم ایک ایسی شعری ہیئت ہے جس کا انحصار لے یا آواز کے زیر و بم پر ہے۔ مگر یہ لے یا آواز کا زیر و بم اوزان و بحور کا نام نہیں ہے۔ آزاد نظم سے عروضی آہنگ کی توقع نہیں کرنی چاہیئے۔ بہ الفاظ دیگر آزاد نظم کے بے وزن زیر و بم کا انحصار عضوی آہنگ پر ہوتا ہے۔ اس کی بنیاد عروضی ترتیب پر نہیں ہوتی بلکہ بول چال کے لہجے اور آواز کی زیر و بم کے اپنے نجی اور انفرادی اصول کے علاوہ آزاد نظم کا اور کوئی مطلق اصول نہیں ہے۔ اگر اس اصول کے علاوہ آزاد نظم کسی اور اصول کی پابندی کرتی ہے تو وہ آزاد نظم نہیں ہو سکتی۔ لے یا آواز کا زیر و بم کیا ہے؟ دراصل آزاد نظم کی اکائی، فوٹ یا ارکان کی تعداد یا کوئی عروضی مقدار نہیں ہوتی بلکہ سٹروف ہوتی ہے۔ یہ اکائی پوری نظم بھی ہو سکتی ہے اور اس کا ایک حصہ بھی۔ اسٹروف ایک مکمل دائرہ ہوتا ہے جو آہنگ کی صورت

میں نظم پر چھایا رہتا ہے۔ اس لئے لے یا آواز کے زیر و بم کا اصول آزاد آہنگ کے متوازن اور فطری بہاؤ کا نام ہے۔ آزاد نظم میں ہر ایک مصرع اس آزاد آہنگ کا ایک لازمی حصہ ہوتا ہے، اور کچھ مصرعوں کا مجموعہ ایک اکائی کی تشکیل کرتا ہے۔ یہ اکائی آہنگ کا ایسا بہاؤ ہوتا ہے جو گھڑی کے پنڈولم کی طرح جس طرف سے سفر کرتا ہے اسی طرف لوٹتا ہے۔ اور یہ عمل مسلسل جاری رہتا ہے۔ آہنگ کے جھولے میں آزاد نظم کے مصرعے جھولتے رہتے ہیں۔ آہنگ بنیادی جذبہ کے بہاؤ کا تابع ہوتا ہے اس لئے داخلی دباؤ کے تحت آزاد نظم کے آہنگ کی وجہ سے نظم سست یا چست ہو سکتی ہے۔ یہ ٹھوکر کھا کھا کے آگے بھی بڑھ سکتی ہے اس کی تمام حرکات اور لہروں کو مرکزی تحریک کے تابع ہونا چاہیئے۔ آزاد نظم بذات خود ایک ایسی طویل پر آہنگ تحریک ہے جس میں دوسرے آہنگ جذب ہو جاتے ہیں۔ باقاعدہ عروضی شاعری میں آہنگ کی تشکیل، ارکان اور مساوی الوزن مصرعے کرتے ہیں اس کے آہنگ میں یکسانیت باقاعدگی تواتر اور میکانکی کیفیت ہوتی ہے مگر آزاد نظم میں آہنگ کے عناصر شعری تجربہ کے دباؤ کے تحت جس طرح چاہیں مرتب ہو سکتے ہیں۔ آزاد نظم کی آزادی آہنگ کے عناصر پر کوئی پابندی عائد نہیں کرتی۔ یہی اس کی آزادی کا راز ہے۔[۵]

آزاد نظم پر اور بھی بہت سے نقادوں اور شاعروں نے خیال انگیز بحث کی ہے۔ فرانس کے ایک آزاد نظم نگار شاعر جی کان کا خیال ہے کہ آزاد نظم کی بنیادی مختصر ترین اکائی ہے جس میں صوتی اور معنوی وقفے ہوں آزاد نظم انھیں اکائیوں سے تشکیل پاتی ہے۔ اس کے آہنگ کی تعمیر لہجہ کی تاکیدوں سے ہوتی ہے۔ ڈی سوزا کا خیال ہے کہ آزاد نظم کا آہنگ لہجہ کی تاکیدوں اور ارکان پر منحصر نہیں بلکہ مختصر اور طویل ارکان کی ترتیب اور کمزور نیز طاقتور لہجوں کے اتصال پر منحصر ہے۔ اس طرح آزاد نظم کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں مختصر اور طویل ارکان کے آزاد عددی مجموعوں کو زیادہ پیچیدہ اکائیوں کی شکل دی جاتی ہے۔ ان اکائیوں کا تعین لہجہ کی تاکیدیں کرتی ہیں اور لہجہ کی تاکیدوں کا تعین معنوی زور اور داخلی دباؤ کرتا ہے۔ ڈی سوزا نے ایسے اصولوں سے انحراف کیا جو فطری وحدت سے مطابقت نہیں رکھتے اور ایک ایسے عروض پر زور دیا جو شاعری میں

---

[۵] کنونشن اینڈ ریوولٹ ان پوئٹری (۱۹۳۰) لندن ص ۱۶۸ تا ۱۷۰

تحلیل ہو اور جو شاعری کے خارجی عنصر سے زیادہ اس کا داخلی عنصر ہو۔ ڈی وی زان آزاد نظم کو روایتی عروض کا فطری ارتقا قرار دیتا ہے۔ جس میں خارجی اور میکانکی اصولوں کی جگہ آہنگ کے داخلی مربوط اور عضوی اصولوں کو اپنایا گیا ہے۔ ہربرٹ ریڈ کے خیال میں آزاد نظم میں اوزان و بحور کا باقاعدگی کا نعم البدل تناسب اور توازن کا عنصر ہے۔ اڈورڈ ڈجارڈن کے خیال میں آزاد نظم ایک ایسی ہیئت ہے جو ایک دم آہنگ آمیز ہو سکتی ہے اور خود کو آہنگ سے تہی بھی کر سکتی ہے۔ یہ بنیادی طور پر کیفیات کی تبدیلیوں کی عکاسی کرتی ہے اور ان کیفیات کی نازک سے نازک تبدیلیوں کو انگیز کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ ڈی سرنی کا خیال ہے کہ آزاد نظم داخلی آہنگ کا بیساختہ اظہار ہے۔ یہ ہیئت پرستی سے برسرپیکار ہو کر شعری مواد کی اہمیت کو منواتی ہے اور شاعری کے خارجی عناصر کو داخلی عناصر کا تابع کرتی ہے۔

آزاد نظم شعری تجربہ کے وفور تازگی اور توانائی کا بیساختہ اور براہِ راست اظہار ہے۔ شعری تجربہ کی بنیادی خصوصیت کو الفاظ کی پرتوں میں تحلیل کرنے کے لئے اسے آزاد چھوڑنا ضروری ہے، اس لئے خیال یا جذبہ پر کوئی پابندی عائد نہیں کی جاتی۔ وہ جس طرح چاہتا ہے اپنا اظہار کر لیتا ہے۔ جذبہ کی اس خودکاری اور خود تشکیلی کا نام آزاد نظم ہے۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں

> "تجربہ کو ایک چشمہ سمجھئے اس چشمہ کا پانی ایک طرح نہیں بہتا کبھی تیزی سے بہتا ہے تو کبھی آہستہ کبھی یہ ایسا نرم سیر ہوتا ہے جیسے تصویر آب۔ کبھی ہلکی ہلکی لہریں ہوتی ہیں تو کبھی یہ لہریں بلند ہو جاتی ہیں اور کبھی بھنور کی کیفیت ہوتی ہے۔ کبھی ہلکے ہلکے بلبلے بنتے ہیں اور بگڑتے ہیں تو کبھی جھاگ نظر آتی ہے کبھی دھیمی دھیمی سرسراہٹ کی آواز آتی ہے۔ تو کبھی آواز کی لے تیز ہو جاتی ہے . . . . . آزاد نظم میں تجربے کی ان گنت ہونے والی تبدیلیوں کو دکھایا جا سکتا ہے۔ اس میں بے بنائے سانچے کو توڑ مروڑ کرنا نہیں ہوتا ہے۔ تجربہ کے دباؤ سے سانچا رہتا ہے اور ہلکی سے ہلکی تبدیلی سانچے میں دکھائی دیتی ہے" [۵۶]

---

[۵۶] رسالہ سویرا لاہور شمارہ ۱۹، ۲۰، ۲۱ ص ۵۰۳

تجربہ جتنا نازک اور نادر ہوگا آزاد نظم بھی اسی مناسبت سے نازک نادر اور حسین ہوگی تجربہ جتنا تند دار، کھردار، تیکھا اور تیز ہوگا آزاد نظم کے آہنگ اور زبان میں بھی یہی خصوصیات ہوں گی دراصل آزاد نظم میں مواد اور ہیئت کی دوئی ختم ہو جاتی ہے۔ شاعری کے خارجی اور داخلی عناصر ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔

اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آزاد نظم قدیم عروضی اصولوں کو مسترد کر کے آہنگ کے نئے فطری اصولوں کی پیروی کرتی ہے۔ اس میں قدیم عروض سے بغاوت کی آزادی ہے مگر نیا آہنگ تعمیر کرنے کی پابندی ہے۔ یہ آہنگ بول چال کی زبان کی فطری ترتیب لہجے کے زیروبم سے پیدا ہوتا ہے اور لے کے زیروبم کا تعین جذبہ اور خیال کا آہنگ کرتا ہے۔ آہنگ کی حد تک آزاد نظم داخلی آہنگ خارجی اظہار ہے اور زبان کی سطح پر جذبہ کا من وعن اظہار ہے اس لیے آزاد نظم کی کوئی ہیئت مقرر نہیں خیال اور جذبہ جس طرح چاہتا ہے الفاظ اور آہنگ کے قالب میں اپنے تمام پیچ وخم اور ساری تبدیلیوں کے ساتھ ڈھل جاتا ہے۔

اردو زبان کی ساخت انگریزی زبان سے مختلف ہے۔ دونوں کے نظریۂ عروض و آہنگ میں بھی فرق ہے۔ انگریزی میں آزاد نظم نے ارکان کی ترتیب کے قدیم اصولوں کو خیرباد کہہ کر آواز کے زیروبم کے اصول کو اپنایا۔ اس زیروبم کو بھی جذبہ کے داخلی دباؤ کا تابع رکھا اور لہجہ کی تاکیدوں کے فطری اور نحوی ترتیب کو بدل کر داخلی آہنگ کے دباؤ اور حرکت کے تحت نیا آہنگ تخلیق کر لیا اور مصرعوں کی لمبائی اور اختصار میں فرق کر لیا۔ مگر اردو میں لہجہ کی تاکیدوں کا کوئی نظام نہیں ہے۔ آواز کے وقفوں اور شدت کا بھی وہ انداز نہیں جو انگریزی زبان کی خصوصیت ہے۔ اسلئے اردو میں آزاد نظم بحر سے آزاد تو ہو گئی مگر وزن سے آزاد نہیں ہو سکی۔ آزاد نظم کے قدیم اور جدید علمبرداروں نے کسی نہ کسی بحر کے مخصوص وزن کے ارکان کی مختلف ترتیب سے آزاد نظم کی تشکیل کی ہے۔ البتہ ارکان کی ترتیب کو بنیادی خیال یا جذبہ کا تابع رکھنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ اور ارکان کو جذبہ کے بہاؤ اور بہاؤ کے رحم وکرم پر چھوڑنے کی بھی کوشش کی ہے۔ جس سے آزاد نظم کے مصرعوں میں خیال کے مطابق ارکان کی تعداد مختلف نظر آتی ہے۔ ارکان کی تعداد اور ترتیب جذبہ وخیال کی لہروں کے جس قدر تابع ہوتی ہے اسی قدر آزاد نظم میں

ہیئت کی تکمیل نظر آتی ہے۔ آزاد نظم کی ہیئت کا شعور اردو کے اکثر کامیاب آزاد نظم نگار مثلاً میراجی۔ ن۔م۔ راشد۔ تصدق حسین خالد۔ ڈاکٹر تاثیر۔ قیوم نظر۔ مخدوم۔ مختار صدیقی۔ اختر الایمان۔ مجید امجد۔ منیب الرحمن۔ ضیا جالندھری وغیرہ شاعروں کو ہے مگر ان کی تمام نظموں میں ہیئت کی تکمیل کا یکساں احساس نہیں ہوتا۔ تصدق حسین خالد کی نظم "ایک شام" دیکھئے۔

پہاڑوں کی بلندیوں سے
بڑھتے ہوئے سائے
گرتے آرہے ہیں
شام کی فسردگی میں
ایک سرخ ڈور سی افق کی
جھلملا رہی ہے
وادیوں میں
اک اداس راگنی کی گونج سی لپک اٹھی
برہ کی آگ
نغمہ بن کے جاگ اٹھی
افق کی ڈور ٹوٹ کر
کسی عمیق غار کی سیاہیوں میں کھو گئی۔
اداس راگنی کی گونج چیخ بن کے رہ گئی"

اس نظم میں بحر کے وزن کے مختلف ارکان کو مختلف مصرعوں میں بکھیرا گیا ہے۔ بحر کے آہنگ میں وہ نرمی اور سبک روی نہیں جو شام کی آمد میں ہوتی ہے مگر بحر کے ہچکولے اس کرب کی عکاسی کے لئے موزوں ہیں جو حساس دلوں میں شام کی آمد سے پیدا ہوتا ہے مگر اس بحر میں ارکان کو خیال اور جذبہ کا پوری طرح تابع نہیں بنایا گیا۔ اور مصرعوں کی نثری ترتیب میں بھی تکلف اور آورد ہے اس نظم کو اس طرح پڑھئے۔

پہاڑ کی بلندیوں سے بڑھتے سائے گرتے آرہے ہیں

شام کی فسردگی میں
ایک سرخ ڈور سی افق کی جھلملا رہی ہے
وادیوں میں
اک اداس راگنی کی گونج سی لپک گئی
برہ کی آگ نغمہ بن کے جاگ اٹھی
افق کی ڈور ٹوٹ کر
کسی عمیق غار کی سیاہیوں میں کھو گئی
اداس راگنی کی گونج چیخ بن کے رہ گئی

اس طرح لکھنے میں اس نظم کا آہنگ بھی نمایاں ہوتا ہے اور ہیئت کے اجزا بھی ایک دوسرے میں تحلیل ہوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ چونکہ یہ مختصر نظم ہے اس لئے اس میں رطب و یابس کا امکان کم ہے۔ مگر طویل آزاد نظموں میں ہیئت کے مربوط عناصر کی کمی نظر آتی ہے۔ غیر ضروری عناصر اور اجزا شامل ہو جاتے ہیں۔ یہ عناصر داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر محسوس کئے جا سکتے ہیں خارجی سطح پر غیر ضروری عناصر اور اجزا کی فراوانی کی مثال ن۔م راشد کی نظم "دریچے کے قریب" ہے

جاگ اے شمعِ شبستانِ وصال
محفلِ خواب کے اس فرشِ طربناک سے جاگ
لذتِ شب سے ترا جسم ابھی چور سہی
آمری جاں مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں
مسجدِ شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے۔
سیمگوں ہاتھوں سے اے جان زرا
کھول مے رنگ جنوں خیز آنکھیں

اسی مینار کو دیکھ
صبح کے نور سے شاداب سہی
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے۔
اپنے بیکار خدا کی مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک سیہ خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت اداس
تین سو سال کی ذلّت کا نشاں
ایسی ذلّت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پنہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنّات بیابانوں میں
مشعلیں لے کے سرِ شام نکل آتے ہیں
ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشہ میں
ایک دلھن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلۂ جوالہ بنے
ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
زیرِ افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں

ایک بوڑھا سا تھکا ماندہ سا رہوار ہوں میں

بھوک کا شاہسوار
سخت گیر اور تنومند بھی ہے
میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
ہر شب عیش گذر جانے پر
بہر جمع خس و خاشاک نکل جاتا ہوں
چرخ گرداں ہے جہاں
شام کو پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہوں
بے بسی میری ذرا دیکھو کہ میں
مسجد شہر کے میناروں کو
اس دریچے سے میں پھر جھانکتا ہوں
جب انھیں عالم رخصت میں شفق چومتی ہے

اس نظم کے ابتدائی تین مصرعوں میں "شمع شبستان وصال" کو محفل خواب کے فرش طربناک سے جسم کے لذت شب سے چور ہونے کے باوجود، جگانے کی کوشش محض ایک معمولی لذت آمیز رومانی فضا کی تخلیق کی کوشش ہے۔ نظم کے بنیادی جذبہ سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ پھر میناروں کی بلندی سے اگر شاعر کو اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آبھی گیا تو نظم کے مرکزی خیال میں کیا اضافہ ہوا۔ نظم کے پہلے ٹکڑے میں ابتدائی تین اور آخری دو مصرعے بیکار ہیں۔ پوری نظم کے مزاج اور مفہوم سے محض تین مصرعے وابستہ ہیں جنھیں تلخیص میں باقی رکھا گیا ہے۔ دوسرے بند کے ابتدائی مصرعوں میں پھر سیمگوں ہاتھوں سے مے رنگ جنوں خیز آنکھیں کھولنے کی تلقین ہے۔ یہ رومانی فضا آفرینی نظم کے خیال کے بہاؤ اور اس کی سنجیدگی میں مخل ہوتی ہے اس کے علاوہ مینار کے سائے تلے ملائے حزیں کے اونگھنے کو جس خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے وہ "اپنے بیکار خدا کی مانند" مصرع سے مجروح ہوجاتا ہے۔ دراصل ن۔م راشد کی اکثر نظموں میں دو خیال خواہ مخواہ درآتے ہیں ایک بے محل جنسی عمل اور اس کی لذت کا اور دوسرا بے موقع و بے محل خدا پر تمسخر کا یہاں بھی یہ خیال ایک مصرع کی شکل میں آدھمکا۔ پھر ملائے حزیں کو ایک طرف بیکار خدا سے تشبیہہ دی

اور دوسری طرف اداس عفریت سے ۔ یہ اداس عفریت بھی محض حاشیہ آرائی ہے۔ ملائے حزیں کے بنیادی پیکر کے تلازموں کی تکمیل یا توسیع نہیں ۔ تیسرے بند میں بازار میں لوگوں کے "ہجوم کو" جیسے جنّات بیابانوں میں" مشعلیں لیکے سرِ شام نکل آئے ہیں" کہا ہے ۔ بازار کو بیابانوں اور انسانوں کو جنّات کہنے کے لئے کوئی قرینہ چاہیے تھا۔ یہ تشبیہیں بھی محض آرائشی ہیں اور اس اعتبار سے فضول ہیں کہ نفسِ مضمون میں کوئی اضافہ نہیں کرتیں ۔ پھر مشعلیں لیکر نکلنے کو کیوں برا سمجھا گیا ہے۔ چوتھے ٹکڑے کے لگاتار ابتدائی تین مصرعے بھرتی حشو ہیں جہاں شاعر نظم کی روانی اور خیال کے بہاؤ میں خود کو تھکا ہارا بھوک کا سخت گیر اور تنومند شاہسوار قرار دیتا ہے ۔ یہ محض تصنّع اور آورد ہے ۔ اس میں شبِ عیش کے گزرنے اور چرخِ گرداں کا ذکر بھی فضول ہے ۔ ان عناصر کو نکالنے کے بعد نظم کے تمام مصرعے باہم مربوط دکھائی دیتے ہیں اور خیال کی وحدت نیز وحدتِ تاثیر میں بھی کمی نہیں آنے پاتی ۔ اس نظم کی تکنیک پر معرّا نظم کی تکنیک کا اثر ہے ۔ بہت سے مصرعے ایک مخصوص عروضی وزن میں ہیں اور مساوی الوزن ہیں ۔ خیال کے بہاؤ اور جذبہ کے دباؤ کے ساتھ ارکان دور تک بہتے ہوئے محسوس نہیں ہوتے ۔

اس نظم میں ۴۲ مصرعے ہیں جن میں ۲۰ مصرعے زائد ہیں ۔ بعض مصرعوں میں بعض الفاظ زائد ہیں ۔ اس کے علاوہ خیال اور جذبہ میں بھی بعض غیر ضروری عناصر شامل ہو کر نظم کی ہیئت کی وحدت اور وحدتِ تاثیر کو پارہ پارہ کرتے ہیں ۔ اب اس نظم کی تلخیص اس طرح پڑھیے جو ۲۲ مصرعوں پر مشتمل ہے :

آ مری جاں مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں
مسجد شہر کے میناروں کو
انھیں میناروں کے سایہ تلے کچھ یاد بھی ہے
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
تین سو سال کی ذلّت کا نشاں

ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی
دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ٹمٹماتی ہوئی روشن ہے خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلۂ جوالہ بنے
ان میں مفلس بھی ہیں، بیمار بھی ہیں
زیرِ افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں
میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
ہر شبِ عیش گزر جانے پر
بہرِ جمعِ خس و خاشاک نکل جاتا ہوں
شام کو پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہوں
مسجدِ شہر کے میناروں کو
اس دریچے میں پھر جھانکتا ہوں
جب انھیں عالمِ رخصت میں شفق چومتی ہے

آزاد نظموں میں ارکان کو آزادی سے برتنے سے جو سہولت پیدا ہوتی ہے اس کا تقاضا ہے کہ نظم کے وزن میں فرق نہ پڑنے پائے اور حروف کا سقوط بھی نہ ہونے پائے۔ مگر آزاد نظموں میں ایسی چیزیں ملتی ہیں جو ہیئت کو پارہ پارہ کرتی ہیں اور وحدتِ تاثر میں کمی کرتی ہیں۔ میراجی کی نظم "آخری عورت" مفاعلن رکن کی مختلف تعداد اور ترتیب پر مشتمل ہے۔ نظم کا ایک مصرع یہ ہے:

کہ اک حقیقت آج بن کے آئی ہے نظر

اور اس کے نیچے یہ مصرع درج ہے۔

جو لب اب تک عاجزانہ دھیان ہی کی بات تھی

اس مصرع میں عاجزانہ کی رع خارج از بحر ہے۔ حروف کا سقوط جائز نہیں اس سے آہنگ

میں فرق پڑتا ہے۔

آزاد نظم کی ہیئت کی کمزوری ایک دوسری طرح رونما ہوتی ہے بعض اوقات شاعر برابر کے کچھ مصرعے کہہ کر انھیں مختلف ٹکڑوں میں تقسیم کر کے مطمئن ہو جاتا ہے کہ اس نے آزاد نظم کی تخلیق کر لی ن م راشد کی نظم "ہم جسم" کے ابتدائی دس مصرعے دیکھئے۔

دریچے ہمیں
چشم و لب و گوش
کے پیرائے رہے ہیں
کل رات
جو ہم چاند میں
اس سبزہ پہ
ان سایوں میں
غزلائے رہے ہیں
کس آس میں
کجلائے رہے ہیں

اب اس کو اس طرح پڑھیے:۔

دریچے ہمیں چشم و لب و گوش کے پیرائے رہے ہیں
کل رات جو ہم چاند میں اس سبزہ پہ غزلائے رہے ہیں
کس آس میں ان سایوں میں کجلائے رہے ہیں

اس طرح مصرعوں کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے علٰحدہ علٰحدہ لکھنے سے کامیاب آزاد نظم وجود میں نہیں آتی اور شاعر کا یہ عمل ہیئت کے شعور کی کمی کو ظاہر کرتا ہے۔

آزاد نظم کی ہیئت پر گفتگو کرتے ہوئے خیال کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ خیال ہی کی مخصوص تنظیم اور ترتیب سے آزاد نظم کی ہیئت وجود میں آتی ہے۔ خیال کی خود کاری اور خود تشکیلی کا دوسرا نام آزاد نظم ہے۔ اور اس خود کاری اور خود تشکیلی سے اعلا درجہ کی آزاد نظم وجود میں آتی ہے۔

مختار صدیقی کی یہ نظم ملاحظہ کیجیے :-

روشنی تیز ہوئی

روشنی تیز ہوئی شمعوں کی

روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی

روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دلھن

روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دلھن شرمائی لجاکر سمٹی

روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دلھن شرمائی لجاکر سمٹی اور سٹ کر بیٹھی

انھیں شمعوں نے دیا چاند کا جھومر اس کو

دو جہاں مطلعِ انوار ہوئے دیکھو تو

ترکماں حجرت اکبر آیو۔ حجرت اکبر آیو

مختار صدیقی کی یہ نظم مواد اور ہیئت کی ہم آہنگی کا شاہکار ہے۔ اس نظم کی تکنیک اور ہیئت پر راگ کی تکنیک اور ہیئت کا اثر ہے۔ جس طرح راگ بہت پر سکون عالم میں شروع ہوتا ہے اور آہستہ آہستہ پھیلتا ہے جس میں آواز بھی اونچی ہوتی ہے اس کا طول بھی بڑھتا ہے اور اس کی رفتار میں بھی تیزی اور شدت آتی ہے۔ اس نظم میں بھی پہلے مصرع سے بات بہت دھیرے دھیرے شروع ہوتی ہے۔ عروج تک پہنچتے پہنچتے الفاظ اور آہنگ میں تیز رفتاری آنے لگتی ہے اور ان کی طوالت بڑھنے لگتی ہے۔ پہلے اور چھٹے مصرع کو ایک ساتھ پڑھ کر ابتدا اور نقطۂ عروج کے درمیان کا وقفہ معلوم کیا جا سکتا ہے۔ جہاں پہنچ کر لہجہ تیز سے تیز تر اور طویل سے طویل تر ہو گیا ہے۔ راگ کی تکنیک کو کام میں لا کر روشنی کے پھیلنے کی کیفیت کو بیان کیا گیا ہے۔ جوں جوں روشنی پھیلتی ہے مصرعوں کے ارکان بڑھتے جاتے ہیں یہاں تک کہ جب اندھیری رات معدوم ہوتی اور روشنی پوری طرح مسلط ہو جاتی ہے تو مصرع روشنی کی طرح بیکراں ہو جاتا ہے یہی نظم کا نقطۂ عروج ہے۔ یہ نظم اپنے مواد سے نہ صرف یہ کہ ہم آہنگ ہے بلکہ حشو و زوائد سے قطعاً پاک ہے۔ اس میں خیال کی خودکاری اور خود تشکیلی اپنے شباب پر ہے۔ بحر و وزن روشنی کی آہستہ روی اور نرمی سے ہم آمیز ہے۔ الفاظ بھی روشنی کی نسبت سے روشن اور منور ہیں۔ روشنی

شمعیں، فانوس ایک طرف رنگ پاش ہیں اور دوسری طرف شب کی دلہن شرما کر سمٹی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ نظم کو تمثیلی اور علامتی رنگ نے اور دلکش بنا دیا ہے۔ اس طرح کی اور بھی کامیاب مثالیں ہیں جیسے عبدالرحمن کی نٹ راجہ (اگرچہ یہ آزاد نظم نہیں ہے) ن۔ م راشد کی "رقص" سلام مچھلی شہری کی "جنگل کا ناچ" منیب الرحمن کی "سنتھالی ناچ"۔ ان تمام نظموں پر دوسرے فنون لطیفہ کی تکنیکوں اور خصوصیات کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں اور اپنی جگہ اہم اور کامیاب تجربے ہیں۔ ہیئت کی ایک اور کامیاب مثال خورشید الاسلام کی نظم "پیاس" ہے۔

دور سے چل کر آیا تھا میں
ننگے پاؤں ننگے سر
سر میں گرد زبان پر کانٹے
پاؤں میں چھالے ہوش تھے گم
اتنا پیاسا تھا میں اس دن
جیسے چاہ کا مارا ہو
چاہ کا مارا وہ بھی ایسا جس نے چاہ نہ دیکھی ہو
اتنے میں کیا دیکھا میں نے
ایک کنواں ہے ستھرا سا
جس کی من ہے پکی اونچی
جس پر چھاؤں ہے پیڑوں کی
چڑھ کر من پر جھانکا میں نے
جوشِ طلب کی مستی میں
کتنا گہرا۔ اتنا گہرا جتنی ہجر کی پہلی رات
کیسا اندھا۔ ایسا اندھا جیسے قبر کی پہلی رات
کنکر لے کر پھینکا تہ میں
پانی کی آواز نہ آئی
اس کا دل بھی خالی تھا

اس نظم کی ہیئت مربوط جامع اور موزوں ہے۔ لفظ سے لفظ اور مصرع سے مصرع اس طرح مربوط ہے کہ جو بات پہلے مصرع سے شروع ہوتی ہے وہ آخر تک بہتی چلی گئی ہے اور آخری مصرع پر مکمل ہوتی ہے۔ اس نظم سے اگر درمیان سے چند مصرعے ہٹا لیے جائیں تو نظم کا تسلسل اور تاثر کم ہو جاتا ہے الفاظ کا محتاط استعمال نظر آتا ہے۔ کوئی لفظ زائد نہیں ہے۔ بحر بھی سبک اور نرم ہے جو تکان اور یاس کی حالت کی عکاسی کے لئے موزوں ہے اور بنیادی خیال کی ترسیل اور تاثر کو گہرا کرنے میں مدد دیتی ہے۔ اس کا انداز بیان بظاہر صاف اور سادہ ہے لیکن پیاس اور کنواں علامتی الفاظ ہیں جو معانی کی مختلف سطحیں رکھتے ہیں۔ اس کی تکنیک بھی بظاہر سادہ ہے مگر اس پر تمثیلی رنگ غالب ہے۔ یہ ساری چیزیں اس نظم کو ایک طرف بول چال کے آہنگ سے قریب تر کرتی ہیں اور دوسری طرف اس میں معنویت پیدا کرتی ہیں۔

آزاد نظم کے اولین علمبرداروں تصدق حسین خالد، ن۔م راشد، ڈاکٹر تاثیر، یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی، اختر الایمان، مجید امجد، ضیا جالندھری، سردار جعفری کے مقابلے میں آزاد نظم کی ہیئت کا سب سے زیادہ شعور میراجی کو ہے۔ ان کی نظموں میں فن کی خودکاری اور جذبہ کی خود تجسیمی ملتی ہے۔ مصرع کا تصور قطعاً نیا ہے جس میں ارکان کی تعداد جملے کی نثری ترتیب، بول چال کے آہنگ اور جذبہ کے دباؤ پر منحصر ہوتی ہے۔ ان کی نظم "جاتری کی انوکھی لہریں" کا یہ بند دیکھئے:

میں چاہتی ہوں کہ دنیا کی آنکھیں مجھے دیکھتی جائیں یوں دیکھتی جائیں
جیسے کوئی پیڑ کی نرم ٹہنی کو دیکھے
(لچکتی ہوئی نرم ٹہنی کو دیکھے)
مگر بوجھ پتوں کا اترے ہوئے پیرہن کی طرح سیج کے ساتھ ہی فرش پر
ایک میلا ہوا ڈھیر بن کر پڑا ہو۔
میں یہ جانتی ہوں کہ جھونکے ہوا کے لپٹتے چلے جائیں مجھ سے
مچلتے ہوئے چھیڑ کرتے ہوئے ہنستے ہنستے کوئی بات کہتے ہوئے
لاج کی بوجھ سے رکتے رکتے سنبھلتے ہوئے رس کی رنگیں سرگوشیوں میں

میں یہ جانتی ہوں کبھی چلتے چلتے کبھی دوڑتے دوڑتے بڑھتی جاؤں
ہوا جیسے ندی کی لہروں سے چھوتے ہوئے سرسراتے ہوئے بہتی جاتی ہے رکتی نہیں ہے۔
اگر کوئی پنچھی سہانی صدا میں کہیں گیت گائے
تو آواز کی گرم لہریں مرے جسم سے آکے ٹکرائیں اور لوٹ جائیں ٹھہرنے نہ پائیں

اس نظم میں ارکان کی ترتیب بحر کی روانی آہنگ کی موسیقی نے نظم کی سرد خاموش اور دھندلی
ے مل کر حسن پیدا کر دیا ہے۔ ہیئت کے خارجی عناصر الفاظ، الفاظ کی مختلف شکلیں۔ بحر و
ن۔ ارکان کی تعداد اور ترتیب۔ لسانی پیکر اور استعارے نیز علامتیں داخلی عناصر جذبہ و خیال
۔ اس طرح ہم آہنگ ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا "رس کی انوکھی لہریں"
، جو تاثر شروع ہو جاتا ہے وہ لچکتی ہوئی نرم ٹہنی پیرہن سیج۔ لاج کی بوجھ، رنگیں سرگوشیوں، ندی
روں، سرسراتی ہوئی سہانی صدا، آواز کی گرم لہریں، انوکھی مسہری وغیرہ استعاروں اور
توں لے ہوتا ہوا قاری کے ذہن پر نہ صرف یہ کہ بنیادی مفہوم کا انکشاف کرتا ہے بلکہ تلازمات
یدا کرتا اور ذہن کو بے نام لذتوں اور نادر جذبوں کی طرف منتقل کرتا ہے۔ یہ اس کی تکنیک سادہ
۔ راست ہے مگر "میں یہ چاہتی ہوں" سے رومانی دھندلکوں میں لپٹی ہوئی ہے اسلوب میں
ی اور نرمی ہے جس سے اس کی لہروں کا تاثر ذہن میں جاذب ہوتا رہتا ہے۔ زبان بھی بول چال
۔ آہنگ سے قریب ہے اور تخلیقی و جمالیاتی ہے۔

اردو کی آزاد نظموں میں تصدق حسین خالد کی کتبہ، حسنِ قبول۔ ایک شام۔ محمد دین تاثیر
سائے"۔ ن۔ م۔ راشد کی "رقص"، سبا ویران، حسن کوزہ گر۔ فیض کی "ایک منظر"، رنگ
دل کا مرے۔ میراجی کی "رس کی انوکھی لہریں"، سمندر کا بلاوا، محرومی" بعد کی اڑان، سرسراہٹ
س کی حرکت، اونچا مکان، دکھ دل کا دارو۔ مخدوم کی "اندھیرا"، دھنک، ایک منڈوے
۔ سردار جعفری کی "اودوھ کی خاکِ حسین"، میرا سفر"۔ علی جواد زیدی کی "ہولی"۔ احمد ندیم
سمی کی "عنفوانِ شباب"، یوسف ظفر کی "وادیِ نیل"۔ سلام مچھلی شہری کی "اندیشہ"، جنگل کا ناچ"
نار صدیقی کی "کھنڈر۔ روشنی تیز ہوتی"، موہن جو دارو"۔ اختر الایمان کی "باز دید"۔ مجید امجد
"آٹوگراف۔ ہیولیٰ۔ منیب الرحمن کی باز دید، برگد کا پیڑ، سنتھالی ناچ۔ ضیا جالندھری کی "جادہ

جادو داں، ڈائپسٹ، قہوہ خانے میں۔ سلیمان اریب کی "تسکینِ انا"۔ خورشید الاسلام کی "پیاس" کمال احمد صدیقی کی "بادبان"۔ مصطفیٰ زیدی کی "عدالت"۔ وزیر آغا کی "اجڑتا شہر"، کوہ ندا، درماندہ اور دن کا زرد پہاڑ۔ منیر نیازی کی "سائے اور دیکھنے والے کی الجھن۔ بلراج کومل کی "کاغذی ناؤ" خلیل الرحمن کی "میں گم ہوں۔ وحید اختر کی "آسیب"، کھنڈر اور ببول۔ عزیز قیسی کی "زہریلے پانیوں" میں۔ رسول کاذب، راہی معصوم رضا کی "چاند کی بڑھیا"، ایک منظر۔ شہریار کی "نیا امرت"، "اپنی یاد" اور احمد ہمیش کی "پرچھائیں کا سفر" کامیاب آزاد نظمیں ہیں۔ یہ فہرست یہیں مکمل نہیں ہو جاتی بلکہ بہت سی کامیاب آزاد نظموں کا اضافہ کیا جا سکتا ہے۔

آزاد نظم کی تکنیک

تکنیک کوئی ایسا طریقہ کار نہیں جسے ذہنی طور پر پہلے سے اپنا لیا جائے۔ ایسی تکنیک ایک اسکیم اور خاکہ یا سانچہ تو ہو سکتی ہے مگر شعری تکنیک نہیں کہلائی جا سکتی۔ شعری تکنیک نظم کے خارجی اور داخلی عناصر کے ایک دوسرے میں تحلیل ہونے سے اور شعری تجربہ کی بنیادی خصوصیت سے ابھرتی ہے۔ ہر آزاد نظم اپنی تکنیک خود اپنے ساتھ لاتی ہے، بشرطیکہ وہ نظم شعری تجربہ کے بطن سے نمودار ہوئی ہو۔ پھر بھی آزاد نظموں کے مطالعے سے خارجی سطح پر تکنیک کی بعض نمایاں خصوصیات یا حاوی رجحانات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔

آزاد نظم کی پہلی تکنیک وہ ہے جس کا جھکاؤ معرّا اور مقفیٰ نظم کی طرف ہے۔ اس کی دو صورتیں ملتی ہیں۔ مقفیٰ نظم کی طرف اور معرّا نظم کی طرف۔ فیض، راشد اور میراجی کی بعض ایسی آزاد نظمیں ملتی ہیں جن میں پابند اور مقفیٰ نظم کی خصوصیات زیادہ اور آزاد نظم کی خصوصیات کم ہیں۔ فیض کے یہاں نسبتاً تجربوں کا رجحان کم ہے۔ ان کی اکثر نظموں میں بحر و قوافی کا آہنگ ہے مگر وہ کسی قدیم روایتی ہیئت میں نہیں ہیں بلکہ ان کے جذبہ یا خیال کے بہاؤ کے ساتھ مصرعوں کے ارکان کی تعداد اور ترتیب گھٹتی بڑھتی ہے۔ یہ خصوصیت ان کی نظموں کو آزاد نظم کی طرف لے جاتی ہے لیکن مساوی الوزن مقفیٰ مصرعوں کی بہتات ان کی نظموں کو پابند اور مقفیٰ نظموں سے قریب کرتی ہے۔ فیض کی نظم "رنگ ہے دل کا مرے" "پاس رہو" "جب تیری سمندر آنکھوں میں" "منظر" وغیرہ

اسی نوع کی نظمیں ہیں۔ "تم مرے پاس رہو" کا یہ بند

تم مرے پاس رہو
مرے قاتل مرے دلدار مرے پاس رہو
جس گھڑی رات چلے
آسمانوں کا لہو پی کے سیہ رات چلے
مرہم مشک لیے نشترِ الماس لیے
بین کرتی ہوئی ہنستی ہوئی گاتی نکلے
درد کے کاسنی پازیب بجاتی نکلے

اس ٹکڑے میں دوسرا چوتھا پانچواں چھٹا اور ساتواں مصرع نہ صرف یہ کہ مساوی الوزن ہیں بلکہ پہلے اور دوسرے مصرع میں "پاس رہو" اور تیسرے نیز چوتھے مصرع میں "رات چلے" کی تکرار نے قافیہ کا آہنگ پیدا کر دیا ہے۔ بالفرض ان ٹکڑوں کی تکرار اور ان کے آہنگ کو نظرانداز کر بھی دیا جائے تو چوتھے اور پانچویں مصرعوں کے قوافی چلے اور لیے، چھٹے اور ساتویں مصرعوں کے قوافی گاتی اور بجاتی بہت نمایاں ہیں۔ آخری دو مصرعوں میں تو نکلے ردیف کی موجودگی اس پر مستزاد ہے۔ قوافی کی یہ ترتیب کسی روایتی ہیئت کے مطابق نہیں۔ مگر قافیہ کی موجودگی اور اس کے تسلسل سے اس نظم میں پابند نظم کی خصوصیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس بند کے آخری چار مصرعوں کے مساوی الوزن ہونے سے اس خیال کو مزید تقویت پہنچتی ہے۔ فیض کی اس طرح کی نظمیں ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے کسی ایک دائرہ میں نہیں آتیں بلکہ عضوی ہیئت کے تصور سے زیادہ قریب ہیں اور خیال کے ساتھ مکمل ہوتی جاتی ہیں۔ مگر ان کی ایسی نظموں میں مقفیٰ معرّا اور آزاد نظم کی بعض خصوصیات یکجا ہو گئی ہیں اور ان میں بھی مقفیٰ نظم کی خصوصیت حاوی ہے۔ اس نوع کی سب سے کامیاب نظم "رنگ ہے دل کا مرے" ہے۔ جس میں حروف کی غنائیت، الفاظ کے ترنم، بحر و قوافی کی موسیقی نے جذبہ کے آہنگ سے مل کر نظم میں آواز اور اس کی اشاریت کا جادو جگا دیا ہے۔

اس تکنیک کی کسی قدر لچکدار صورت ن۔م۔ راشد کی بیشتر نظموں میں ملتی ہیں۔ ان کی

اکثر نظموں میں قافیہ موجود ہوتا ہے۔ مگر انھوں نے فیض سے زیادہ آزاد نظم کی تکنیک کو برتا ہے ایک طرف انھوں نے قوافی اور بحر کے مساوی الوزن ارکان کو کسی حد تک باقی رکھا ہے اور دوسری طرف مصرعوں میں ارکان کو منتشر کر کے آزاد نظم کی ہیئت سے فائدہ اٹھایا ہے۔ یہ تکنیک ان کی اکثر کامیاب نظموں مثلاً "زنجیر"۔ "داشتہ"۔ "سبا ویران"۔ "تماشا گہِ لالہ زار"۔ "دل مرے صحرا نوردِ پیر دل"۔ "بوئے آدم زاد"۔ "آرزو راہبہ ہے" وغیرہ میں برتی گئی ہے۔ مگر راشد کی تکنیک کی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے قوافی اور مساوی الوزن مصرعوں کا استعمال فیض سے کم کیا ہے۔

میں ترے خندۂ بے باک سے پہچان گیا
کہ تری روح کو کھاتا سا چلا جاتا ہے
کھوکھلا کرتا چلا جاتا ہے کوئی المِ زہرہ گداز
میں تو اس پہلی ملاقات میں یہ جان گیا (داشتہ)

سلیماں سر بزانو اور سبا ویران
سبا ویران ۔ سبا آسیب کا مسکن
سبا آلام کا انبارِ بے پایاں
گیاہ و سبزۂ و گل سے جہاں خالی
ہوائیں تشنۂ باراں
طیور اس دشت کے منقار زیرِ پر
تو سرمہ در گلو انساں
سلیماں سر بزانو اور سبا ویران (سبا ویران)

ان ٹکڑوں میں قوافی لگاتار مصرعوں میں نہیں آئے ہیں بلکہ درمیان میں ایک ایک مصرع مقفیٰ ہے اس لئے ان نظموں پر قافیہ اتنا چھایا ہوا نہیں ہے جتنا فیض کی بعض نظموں پر۔ لیکن مساوی الوزن مصرعوں کی یہاں بھی بہتات ہے۔ مقفیٰ آزاد نظم کی تکنیک میں فیض کی "رنگ ہے

دل کا مرے" اور ڈاکٹر مسعود حسین خاں کی "ماہِ تمام" خوبصورت نظمیں ہیں۔

یہ تکنیک معمولی سی تبدیلی کے ساتھ میراجی کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ انھوں نے فیض اور راشد دونوں کے مقابلے میں آزاد نظم کی آزادی سے زیادہ فائدہ اٹھایا ہے مگر قوافی کے آہنگ کو برقرار رکھا ہے۔ ان کی اکثر نظموں میں ارکان خیال کے بہاؤ کے ساتھ بہتے چلے گئے ہیں۔ اس لئے ان کے یہاں مختلف مصرعوں کے آہنگ کی طوالت مختلف ہوتی ہے۔ "اونچے مکان" کا یہ ٹکڑا دیکھئے:

بے شمار آنکھوں کو چہرے میں لگائے ہوئے استادہ ہے تعمیر کا ایک نقشِ عجیب

فاعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فعلان

اے تمدن کے نقیب — فاعلاتن فِعلن

تیری صورت ہے مہیب — فاعلاتن فِعلن

ذہنِ انسانی کا طوفان کھڑا ہے گویا — فاعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فعلن

ڈھل کے لہروں میں کئی گیت سنائی مجھے دیتے ہیں مگر

فاعلاتن، فِعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فعلن

ان میں اک جوش ہے بیداد کا فریاد کا اک عکسِ دراز

فاعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فعلات

اور الفاظ میں افسانے ہیں بے خوابی کے۔ فاعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فعلن

کیا کوئی روحِ حزیں — فاعلاتن فِعلن

تیرے سینے میں بھی بیتاب ہے تہذیب کے رخشندہ نگیں

فاعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فعلن

اس بند میں چھوٹے سے چھوٹا مصرع دو ارکان کا اور بڑے سے بڑا مصرع آٹھ ارکان کا ہے۔ مگر ہر مصرع خواہ مختصر ہو یا طویل سالم ارکان پر مشتمل ہے۔ ارکان کی تعداد خیال کے بہاؤ کے ساتھ گھٹتی بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور چھوٹے بڑے مصرعے مل کر ایک مربوط بند کی تشکیل کرتے ہیں۔ لیکن ابتدائی تینوں مصرعوں میں عجیب، نقیب اور مہیب قوافی ہیں اور آخری دو مصرعوں

میں "حزین اور رنگین" قوافی ہیں۔ اس بند میں ارکان کی تعداد کا تغیر ن۔ م راشد اور فیض کی نظموں سے زیادہ ہے اور ان کے مقابلے میں قوافی کی کثرت اور تسلسل بھی نہیں ہے۔ یہ ایک تکنیک کی تمثیلی صورتیں فیض، راشد اور میراجی کے یہاں مل جاتی ہیں۔ فیض کے یہاں آزاد نظم کا جھکاؤ مقفیٰ اور معرا نظم کی طرف زیادہ ہے۔ میراجی کے یہاں مقفیٰ اور معرا کی خصوصیات کم اور آزاد نظم کی طرف جھکاؤ زیادہ ہے۔ ن۔ م راشد ان دونوں کے درمیان ہیں۔ ان کے یہاں مقفیٰ اور پابند نظموں کی خصوصیات بھی ہیں اور آزاد نظم کی ہیئت کی خصوصیات بھی۔ اس طرح کی نظموں میں میراجی کی "چل چلاؤ"۔ "دیوداس"۔ "منار بیں"۔ "عکس کی حرکت"۔ ن۔ م راشد کی "طلسم جاوداں"۔ "اتفاقات" "ایک رات"۔ "شاعر درماندہ"۔ "رقص"۔ "بے کراں رات کے سناٹے میں"۔ "دل مرے صحرانوردِ پیر دل"۔ "آرزو راہبہ ہے"۔ اور فیض کی "آج کے نام"۔ "جب تیری سمندر آنکھوں میں"۔ "رنگ ہے دل کا مرے"۔ "پاس رہو"۔ "منظر"۔ "یہ فصل امیدوں کی ہمدم"۔ "مرے ہمدم مرے دوست" "بول" وغیرہ نظموں میں تکنیک کی یہی خصوصیات نظر آتی ہیں۔

اس تکنیک کا دوسرا رجحان معرا نظم سے قُرب کا رجحان ہے۔ معرا نظم کے تمام مصرعے مساوی الوزن ہوتے ہیں۔ مگر اس میں قافیہ نہیں ہوتا بعض ایسی آزاد نظمیں بھی ملتی ہیں جن میں قافیہ نہیں ہے یا نہ ہونے کے برابر ہے مگر ان میں ارکان کا تغیر و تبادل بھی کم سے کم ہے۔ لیکن ہے ضرور۔ ان کا تغیر انھیں آزاد نظم کی طرف لے جاتا ہے مگر یہ تغیر اتنا کم ہے کہ ایسی نظمیں معرا نظم سے بہت قریب معلوم ہوتی ہیں۔ ن۔ م راشد کی نظم "رقص" کا یہ پہلا بند دیکھیے:

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
رقص گہ کے چور دروازوں سے آکر زندگی	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
ڈھونڈھ لے مجھ کو نشاں پالے مرا	فاعلاتن فاعلاتن فاعلان
اور جرم عیش کرتے دیکھ لے	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

اس بند کے پہلے دوسرے تیسرے پانچویں اور چھٹے مصرع کا وزن ایک ہے۔ صرف چوتھے مصرع میں ایک رکن فاعلاتن کا اضافہ ہے۔ اس کے علاوہ مصرع کے آخری الفاظ "تھام لے" اور آخری مصرع کے الفاظ "دیکھ لے" مساوی الوزن ہیں جن میں ایک نوع کا صوتی آہنگ بھی ہے۔ مساوی الوزن مصرعوں کی موجودگی اس نظم کو معرّا نظم کی ہیئت سے قریب کرتی ہے اور غیر مساوی الوزن چوتھے مصرع کی موجودگی اس کو آزاد نظم کی طرف لے جاتی ہے۔ اس لئے ایسی نظموں کو معرا اور آزاد نظم کے درمیان کی ہیئت کہنا مناسب ہے۔ میراجی کی "عکس کی حرکت" فیض کی "جب تری سمندر آنکھوں میں" اور راشد کی "رقص" میں یہی تکنیک نظر آتی ہے۔

اب تک آزاد نظم کی جن صورتوں پر غور کیا گیا ہے وہ پابند، مقفیٰ اور معرا نظم کی ہیئت اور تکنیک سے قریب تر ہیں، یا پابند اور آزاد نظم کے درمیان جھول رہی ہیں۔ دراصل ایسا ہونا ناگزیر ہے۔ ہر ہیئت کو تکمیل تک پہونچنے کے لئے ایک طویل سفر طے کرنا پڑتا ہے۔ معرا نظم میں محض قافیہ کی قید اٹھا دی گئی تھی مگر آزاد نظم میں بحر کے مساوی الارکان وزن کی پابندی کو اٹھانا کھلا یہ عمل قافیہ کی قید کو اٹھانے سے زیادہ انقلابی تھا۔ اس لئے کہ صدیوں کی روایت کو اتنی جلدی توڑنا ممکن نہیں تھا۔ چنانچہ ان صورتوں پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بلینک ورس سے جو سفر شروع ہوا تھا اسے آزاد نظم تک پہنچنے میں راہ کے کئی پیچ وخم سے گزرنا پڑا۔ سب سے پہلے معرا نظم میں معمولی سی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور نظم میں ارکان کا نمایاں تغیر نہیں ملتا۔ اس کے ہلکے سے تغیر کی ناگواری کو کم کرنے کے لئے شاعروں نے قوافی کا سہارا لیا۔ اس کے بعد ارکان کا تغیر اور نمایاں ہوا اور قافیہ کی بیساکھیوں کا سہارا بھی کم ہی لیا گیا۔ اس کے بعد زیادہ آزادی اور چابکدستی کے ساتھ خیال کے بہاؤ پر ارکان کی تعداد اور ترتیب کو چھوڑ دیا گیا۔ اور قافیہ کو بھی ترک کر دیا گیا۔ یہ آخری صورت آزاد نظم سے زیادہ قریب ہے۔ میراجی کی نظم "آخری عورت" کا یہ ابتدائی بند دیکھئے۔

ہجوم دائیں بائیں۔ سامنے دکھائی دے تو مجھکو ایک پرشکوہ سیل کا فسانہ یاد آتا ہے۔

(مفاعلن آٹھ بار + فعل)

میں بھول جاتا ہوں کہ کون ہوں میں بھول جاتا ہوں یہ کون ہیں۔

(مفاعلن ۵ بار)

میں بھول جاتا ہوں کہ ایک دن تھا ایک رات تھی کبھی
(مفاعلن ۴ بار + فعل)

میں بھول جاتا ہوں ہوائے شوق نے مجھے
(مفاعلن ۳ بار + فعل)

دکھایا تھا وہ جلوہ جس کو دیکھ کر (مفاعلن ۳ بار)

بس ایک گردشِ نگاہ میں (مفاعلن ۲ بار + فعل)

بدل گیا وہ رنگ پہلے گیت کا (مفاعلن ۳ بار)

زیرِ نظر بند کے تمام مصرعے مساوی الوزن ہیں نہ ان میں قافیہ ہے بلکہ ہر مصرع کے ارکان مختلف ہیں۔ جذبہ اور خیال کے بہاؤ کے ساتھ ارکان بکھرتے چلے گئے ہیں۔ پہلے مصرع میں ۵، دوسرے میں ۵ تیسرے میں ۵ چوتھے میں چار پانچویں میں ۳ چھٹے میں ۳ اور ساتویں میں تین ہیں۔ جن مصرعوں کے ارکان کی تعداد یکساں نظر آتی ہے ان میں بھی فرق ہے مثلاً دوسرے مصرع میں مفاعلن ۵ بار ہے اور تیسرے مصرع میں مفاعلن ۴ بار + فعل ہے۔ اسی طرح پانچویں مصرع میں مفاعلن ۳ بار ہے اور چھٹے مصرع میں مفاعلن ۲ بار + فعل ہے۔ آزاد نظم کی ہیئت اس تکنیک میں اپنی اصل ہیئت سے قریب ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

اس تکنیک کی زیادہ لچکدار صورت ان نظموں میں نظر آتی ہے جن میں ہر مصرع کے ارکان سالم نہیں ہیں بلکہ ایک رکن کو ٹکڑے کرکے دو مصرعوں میں ڈال دیا گیا ہے۔ پہلی صورت میں ارکان کے تغیر کے اصول کو برتا اور اس کی آزادی سے کام لیا جاتا تھا۔ اس میں ارکان کو ٹکڑوں میں تقسیم کرکے برتنے کی بیکراں آزادی سے بھی کام لیا گیا ہے۔ یہ عمل خیال یا جذبہ کے بہاؤ اور بول چال کی فطری ترتیب کے تحت ہوتا ہے اگر محض ایک رکن کو ٹکڑے کرکے دو حصوں میں ڈالا جائے تو اس سے ہیئت مجروح ہوتی ہے۔ ن۔ م راشد کی نظم "اے سمندر" کا یہ بند دیکھیے۔

اے سمندر — فاعلاتن

چاند کی ٹوٹی ہوئی کشتی کے تختے — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

شب کی طغیانی کی بانہوں پر رواں	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
اے سمندر آنے والے دن کو یہ تشویش ہے	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
رات کا کابوس جو دن کے نکلتے ہی ہوا ہو جائے گا	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
کون دے گا اس کے ژولیدہ سوالوں کا جواب	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
کس کرن کی نوک	فاعلاتن فاع
کن بھولوں کا خواب	لاتن فاعلات

اس بند میں بنیادی رکن فاعلاتن ہے جس کی ہر مصرع میں مختلف تعداد نظر آتی ہے مگر آخری دو مصرعوں میں فاع لاتن ٹکڑے ہوکر دو مصرعوں میں تقسیم ہو گیا ہے۔ اس کی زیادہ نمایاں صورت "شباب گریزاں" کے مندرجہ ذیل مصرعوں میں ملتی ہے۔

تری عمر کا یہ تقاضا ہے	فعولن فعولن فعولن ف
تو ایسے پھولوں کا بھونرا ہے	عولن فعولن فعولن ف
جن میں دو چار دن کی چہک رہ گئی ہو	عولن فعولن فعولن فعولن فعولن

اس بند میں فعولن کو ف ۔ عولن ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے مگر یہ تقسیم جذبہ کے بہاؤ اور دباؤ کے تحت عمل میں آئی ہے، جس سے ایک طرف مصرع جملے کی نثری ترتیب سے قریب ہو گیا ہے اور دوسری طرف آہنگ میں کمی نہیں آتی ہے۔ اس میں وہی روانی خوش آہنگی اور حسن ہے، جو اس وزن کی موسیقیت کا مزاج ہے۔

مصرع کو جملے کی نثری ترتیب سے قریب تر کرنے کی کوشش میں ایک اور تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ وہ یہ کہ ہر مصرع میں ارکان کی تعداد مختلف رکھنے کے ساتھ ساتھ اس میں ایک اور مختصر رکن یا اصل رکن کے ایک ٹکڑے کا اضافہ کر دیا جاتا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی نظم "سوداگر" کا یہ بند دیکھیے:

لو گجر بج گیا	فاعلن فاعلن
صبح ہونے کو ہے	فاعلن فاعلن

دن نکلتے ہی اب میں چلاؤں گا	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
اجنبی شاہراہوں پہ پھر	فاعلن فاعلن فاعلن
کاسۂ چشم لے لے کے ایک ایک چہرہ تکوں گا	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع
دفتروں کارخانوں میں تعلیم گاہوں میں جاکر	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع
اپنی قیمت لگانے کی کوشش کروں گا	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع

اس بند کے مصرعوں کی فاعلن رکن کی مختلف تعداد سے آہنگ کی تخلیق کی گئی ہے مگر آخری تین مصرعوں کے آخر میں "فع" کا اضافہ ہے۔ عروض کے قدیم نقطۂ نظر سے اس کی گنجائش پر گفتگو ہو سکتی ہے۔ مگر خیال کا بہاؤ اور مصرع کے الفاظ کی نثری ترتیب کا تقاضا تھا کہ یہاں ایک نیا رکن فع یا فاعلن کا کا ایک حصہ "فا" کا اضافہ کیا جائے۔ اس اضافہ سے نظم کی روانی میں اضافہ ہوا ہے اور مصرع نثری ترتیب سے قریب ہو گیا ہے۔

ایک نظم میں دو بحروں یا آہنگوں کا اجتماع بھی ممکن ہے۔ یہ اجتماع ڈرامائی نظموں میں حسن اور تاثیر پیدا کرتا ہے۔ کیونکہ کرداروں کے خیال جذبہ اور صورت حال کے ساتھ لب و لہجہ زبان وزن و بحر سب کچھ تبدیل ہو جاتا ہے۔ مختار صدیقی کی نظم "موہن جوڈارو" اوزان کے تنوع کی کامیاب مثال ہے۔ اس نظم کے ایک بند میں دو بحروں کے امتزاج سے جدت پیدا کی گئی ہے اور ہر بند اسی طرح دو جداگانہ بحروں میں ہے۔ اسی طرح یوسف ظفر کی نظم آدم (تصویریہ) ہے جس کے ہر بند میں خیال کے بہاؤ اور جذبہ کے دباؤ کے تحت بحر تبدیل ہو جاتی ہے۔ بحر کے ساتھ ہی اسلوب تکنیک نیز زبان کی تبدیلیاں نمودار ہوتی ہیں۔

آزاد نظم کی زبان

زبان ایک ہے مگر اس کے محلِ استعمال بہت۔ یہی محلِ استعمال اس کے مزاج و منہاج اور رنگ و آہنگ کو ایک دوسرے سے ممتاز کرتا ہے۔ الفاظ کو جب محض ترسیلِ خیال کے لئے برتا جاتا ہے تو اس کو بول چال کی زبان کہا جاتا ہے۔ اس کا منصب، کہنے اور سننے والے کے درمیان افہام و تفہیم کی فضا پیدا کرنا ہے اور کہنے والے کے مفہوم کو سننے والے کے ذہن میں جلوہ گر کرتا ہے۔ روزمرہ

کی زبان اپنے منصب کی ادائیگی میں روزمرہ کی زندگی کے مطابق بہت سی تبدیلیوں کو انگیز کرتی ہے۔ اپنی ہیئت اور معانی میں توسیع اور تبدیلی کرتی رہتی ہے۔

اس زبان کا دوسرا پہلو وہ ہے جس کو سائنسی زبان کہتے ہیں جس میں ہر لفظ دلالتِ وضعی کے تحت استعمال ہوتا ہے اس کے معانی متعین ہوتے ہیں اس میں ہر لفظ ایک نشان ہوتا ہے جس کے معانی ہر جگہ یکساں بیان کئے اور سمجھے جاتے ہیں۔ اس میں اصطلاحوں کا ذخیرہ ہوتا ہے۔ ان کے معانی بھی متعین ہوتے ہیں بلکہ وہ اپنی محدود معانی میں مکمل ہوتی ہیں۔ ایسی زبان کو سائنسی کہتے ہیں۔ علمی زبان کے دونوں پہلوؤں ادبی اور سائنسی زبان کا ایک اور محلِ استعمال ہے جس میں زبان کی بنیاد تو لغوی معانی پر ہی ہوتی ہے مگر ادیب اس زبان کو ترسیل یا بیان واقعہ کے لئے استعمال نہیں کرتا بلکہ تاثرات کی فضا آفرینی کے لئے برتنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسی زبان نثری بھی ہوتی ہے اور شعری بھی۔ نثری تخلیقی زبان کے مقابلے میں شعری تخلیقی زبان زیادہ جمالیاتی ہوتی ہے اس میں الفاظ کے حقیقی معانی سے زیادہ مجازی معانی کی اہمیت ہوتی ہے۔ ادیب اپنے فکر و خیال، جذبہ و احساس کے اظہار کے لئے نئی نئی شکلیں تراشتا ہے جو نئی ترکیبوں، پیکروں، علامتوں، اساطیر اور تمثیلوں کی صورت میں نظر آتی ہیں وہ اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لئے جس لفظ کو مناسب سمجھتا ہے چن لیتا ہے۔ یہ زبان اپنے مقصد، موضوع، مواد اور تخلیقی ضرورت کے تحت ٹوٹی پھوٹی، رسیلی رنگیلی، خشک، سڈول، نرم اور سخت ہر طرح کی ہوسکتی ہے۔ تخلیقی زبان میں الفاظ کو خانوں میں تقسیم نہیں کیا جاتا انھیں شیریں اور تلخ، کریہہ اور حسین، فصیح اور غیر فصیح، سبک اور گراں، غنائی اور مغلق کی صفت سے متصف نہیں کیا جاسکتا بلکہ شاعر کے مواد، موضوع اور شعری تجربہ کے پس منظر میں دیکھا اور پرکھا جاتا ہے کہ ہر لفظ اپنی جگہ "کل" سے کتنا مربوط ہے۔ اور تاثر کے اظہار کے لئے کتنا موزوں ہے، اور اس نے جمالیاتی تخیل کو جگانے اور ذہن پر تلازموں کی طلسمی فضا میں ارتعاش پیدا کرنے کا کتنا کام کیا ہے۔ اس طرح تخلیقی زبان میں لفظ اور اس کی تمام نئی اور پرانی شکلیں سموئی ہوئی ملتی ہیں۔

آزاد نظم کی زبان ادبی زبان کی گرفت سے آزاد ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اس میں مفرد اور مرکب الفاظ، تراکیب، استعارے، تشبیہیں، پیکر، علامتیں، تمثیلیں، اساطیر اور زبان کی دوسری شکلیں اپنے عہد شاعر کی شخصیت، نظم کے موضوع اور مواد اور شعری تجربہ کی بنیادی خصوصیت سے قریب تر

دکھاتی دیتی ہیں۔ لیکن ہر جگہ اس نئی زبان کا رنگ و آہنگ ایک جیسا نہیں ہے اس کو تجزیہ کر کے الگ الگ رکھنا ہوگا۔ آزاد نظم کی زبان کا ایک روپ وہ ہے جس پر قدیم غزل کی زبان کا اثر ہے۔ فارسی الفاظ و تراکیب کی کثرت ادبی زبان کے عناصر کی بہتات اور متعین نیز براہِ راست انداز بیان کا اثر ہے۔ زبان کا یہ رنگ ن۔م راشد، دین محمد تاثیر، تصدق حسین خالد، ڈاکٹر منیب الرحمن، وحید اختر اور سردار جعفری کے یہاں ملتا ہے۔

ن۔م راشد :

جاگ اے شمعِ شبستانِ وصال
محفلِ خواب کے اس فرشِ طربناک سے جاگ (دریچے کے قریب)

ن۔م راشد :۔

سلیمان سر بزانو اور سبا ویراں
طیور اس دشت کے منقار زیر پر
محبت شعلۂ پراں ہوس بوئے گلِ بے بو (سبا ویران)

فیض :۔ چمپئی رنگ کبھی راحتِ دیدار کا رنگ
زہر کا رنگ، لہو رنگ، شبِ تار کا رنگ
آسمان راہگزر، شیشۂ مے درنگ ہے دل کا مرے)

تاثیر :۔ یہ تند گام بیک سیر کاروانِ حیات
لئے ہوئے شفق آلود برف کے پیکر (لندن کی ایک شام)

مخدوم :۔ صبح دم ایک دیوارِ غم بن گئے
خارزارِ الم بن گئے (چاند تاروں کا بن)

احمد ندیم قاسمی :-

شبنم آئینہ بدست آئی سرِ برگِ گلاب
ایک معصوم کلی
شاخساروں سے ہمک کر نکلی (عنفوانِ شباب)

ان ٹکڑوں میں شمعِ شبستانِ وصال، محفلِ خواب، فرشِ طربناک، منقارِ زیر پر، شعلۂ ران، بوئے گلِ بے بو، راحتِ دیدار، شبِ دیدار، سبک سیر، کاروانِ حیات، دیوارِ غم، ارزارِ الم، آئینہ بدست، سرِ برگِ گلاب وغیرہ الفاظ اور تراکیب فارسی ہیں۔ ان کے آہنگ پر رسی کے صوتیاتی اور ترکیبی آہنگ کا اثر ہے۔ آزاد نظم کی زبان کا یہ رنگ بھی دو طرح کے عناصر پر شتمل ہے۔ ایک روایتی جس میں غزل کی لفظیات اور تراکیب کی بہتات ہے۔ دوسرے بعض یسے انفرادی عناصر جو بظاہر فارسی روایت کے زیر اثر ہیں مگر بباطن منفرد اور آزاد ہیں۔ مثلاً کاروانِ یات کا شفق آلود برف کے پیکر لئے ہوئے ہونا، مردوزن کا دیوارِ غم اور خارزارِ الم بننا، شاخساروں ے کلی کا ہمک کر نکلنا، نئے استعارے ہیں جن میں تازگی محسوس ہوتی ہے۔ جن شاعروں نے فکر کی بیز تہوں، خیال کی نزاکتوں اور مسائلِ حیات کی پیچیدگیوں کا شعری اظہار کیا ہے۔ انھوں نے وماً الفاظ کی نئی نئی شکلوں اور فارسی آہنگ و تراکیب کا سہارا لیا ہے۔

آزاد نظم کی زبان کا دوسرا رنگ وہ ہے جس میں بول چال کی زبان کا خالص ادبی روپ نظر آتا ہے۔

سردار جعفری :-

میں اپنی ماں کے سفید آنچل کی چھاؤں کو یاد کر رہا ہوں
مری بہن نے مجھے لکھا ہے
ندی کے پانی میں بید کی جھاڑیاں ابھی تک نہا رہی ہیں
پپیہے رخصت نہیں ہوئے ہیں
ابھی وہ اپنی سریلی آواز سے دلوں کو لبھا رہی ہیں
(اودھ کی خاکِ حسیں کے ذرّو)

علی جواد زیدی :-

پہلے زمانہ اور تھا مے اور تھی دور اور تھا

وہ بولیاں ہی اور تھیں وہ ٹولیاں ہی اور تھیں وہ ہولیاں ہی اور تھیں

لیکن مرے پیرِ مغاں

اب تو نیا انداز ہے (ہولی)

اختر الایمان :-

تتلیاں ناچتی ہیں پھول سے پھول پہ یوں جاتی ہیں

جیسے اک بات ہو جو

کان میں کہنی ہو خاموشی سے (بازآمد)

مجید امجد :-

کھلاڑیوں کے خودنوشت دستخط کے واسطے

کتابچے لئے ہوئے

کھڑی ہیں منتظر حسین لڑکیاں

ڈھلکتے آنچلوں سے بے خبر حسین لڑکیاں (آٹوگراف)

ان تمام ٹکڑوں میں الفاظ، صاف، واضح، روشن اور بکھرے بکھرے ہیں ان میں بول چال کی زبان کے عناصر ہیں اور فارسیت کا گہرا اثر بھی نہیں ہے۔ ہر لفظ اپنی جگہ ایک ایسا حجاب شیشہ ہے جس میں آرپار جھانک کر معانی کا چہرہ دیکھا جا سکتا ہے۔ دراصل جن لفظوں میں کسی بات کی ترسیل کی جاتی ہے ان میں الفاظ خودبخود صاف اور روشن ہو جاتے ہیں اور اپنے اندر ترسیلی خصوصیات پیدا کر لیتے ہیں۔ ان ٹکڑوں میں ہر لفظ اور ہر مصرع اپنی جگہ اتنی ہی بات کی ترسیل کر رہا ہے جو ان سے ظاہر ہے۔ ان میں تخلیقی زبان کی بیکرانی، ابہام، تلازموں کو بیدار کرنے کی قوت کم ہے۔ جہاں تک مصرع کی ترتیب کا تعلق ہے وہ نثری ترتیب سے قریب ہے۔ الفاظ کے استعمال اور مقصدیر

ترتیب کا اثر ہے جس سے یہ الفاظ جذبات اور تخیل سے کم اور عقل و شعور سے زیادہ قریب
۔ وہ تمام آزاد نظمیں جن میں شاعر نے بیانِ واقعہ کیا ہے اور ایسی ہی صاف ستھری زبان برتنے پر مجبور
ہے۔

آزاد نظم کی زبان کا تیسرا رنگ وہ ہے جس میں شاعر نے اپنے تاثر اور نادر و نایاب شعری
کے اظہار کے لئے نئی زبان وضع کی ہے۔ زبان کے وضع کرنے سے غلط فہمی ہو سکتی ہے۔ آزاد نظم
زبان مصنوعی طور پر وضع نہیں کی جاتی۔ بلکہ تخلیقی تجربہ کے بطن سے ہی نمودار ہوتی ہے اور جذبہ کا
اور دباؤ خود بخود آہنگ کی لہروں میں الفاظ اور ان کی نت نئی شکلوں کو پروتا ہوا، زبان پر
کرنے لگتا ہے۔ بعض تجربے اتنے پیچیدہ، تہہ در تہہ اور گنجلک ہوتے ہیں کہ ان کے لئے نئی
کی ضرورت ہوتی ہے اور وہ نئی زبان روایتی زبان کے عناصر کو از سرِ نو مرتب کر کے انھیں نئی
صورتیں عطا کرتی ہے اور زبان کی نئی صورتوں کو بھی سامنے لاتی ہیں۔ ایسی زبان میں نئی
ہیں، نئے استعارے، پیکر، تمثیلیں، اساطیر اور علامتوں کی بہتات ہوتی ہے۔ فرانس میں آزاد نظم
ارتقا اشاریت کے زیر سایہ ہوا اس لئے وہاں اس پر علامتی رنگ کا غلاف چڑھا۔ انگریزی میں آزاد
نگاری پیکریت کی تحریک سے وابستہ ہے۔ اس لئے اس میں پیکروں کا جال پھیل گیا۔ اردو میں آزاد
نگاری اس وقت وجود میں آئی جب مارکس فرائڈ آئن اسٹائن اور پھر وجودیوں کے نظریات پھلنے
تھے۔ اور ہماری قومی زندگی میں نئے مسائل پیدا ہو چکے تھے۔ چونکہ آزاد نظم روایتی زبان کو اپنا کر
سب سے عہدہ برا نہیں ہو سکتی تھی اس لئے آزاد نظم نگاروں نے نئے مسائل نئے حالات نئے
موضوعات کو شعری تجربہ کی وساطت سے نئی زبان میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے اس نئی زبان کے
نمایاں دھارے نظر آتے ہیں۔ پہلا دھارا بول چال کی زبان کے آہنگ کو اپنانے کا ہے۔

میراجی:

آئے پروہت دیپ جلائے
آرتی کو ہاتھوں میں اٹھائے
رن جھن رن جھن کیسی صدا ہے

دل کا گنبد گونج رہا ہے
سکھ کی آشا
سکھ کا سپنا (مندر میں)

مخدوم محی الدین:

دھنک ٹوٹ کر سیج بنی
جھوم جھکا
سناٹے چونکے
آدھی رات کی آنکھ کھلی
برہ کی آنچ کی نیلی لو
نے بنتی ہے
نے بنتی ہے۔ (وصال)

عزیز قیسی:-

موت کے ایک ٹمٹماتے دیئے کا سنگھرش ہو رہا ہے
یہاں بھی سنگھرش ہو رہا ہے
یہ کال سنگھرش کال ہے
تب تو ایک تن پر کتھا گھاؤ (پکش نگری)

وزیر آغا:

رس بھرا لمحہ
سمے کی شاخ سے ٹوٹا
مری پھیلی ہوئی جھولی میں گر کر
آج میرا ہو گیا (درماندہ)

شفیق فاطمہ شعریٰ:

بسرادے کی نرمل جوئے شیر سی چمکی دھارا بہتی ہی رہی

اور بہار آئی

وہ شیریں کچا میٹھا رس

جو اس دھانی نازک بیل سے ہم نے پایا (رت مالا)

ان ٹکڑوں میں بول چال کی زبان کے عناصر ہیں۔ پروہت، دوب، آرتی، سکھ، آشا، سپنا
ترش، کال، سمے، بسرادا، نرمل وغیرہ الفاظ ہندی ہیں اور ان میں، سکھ، سنلنے، جھومر، دھنک
رمات، آنچ، دیے، گھاؤ، تن، جھولی، رس بھرا، دھاما، کچا میٹھا، دھانی وغیرہ الفاظ بول چال کی زبان
و خالص ہندوستانی معاشرت کا اظہار بھی ہیں۔ انگریزی فری ورس میں بول چال کی زبان کے آہنگ اور جملے کی
ب سے قریب ہونے پر زور دیا گیا تھا اس کا اثر اردو کی آزاد نظم کی زبان پر بھی ہے۔ ایسی زبان موضوع اور
وجہ سے بھی تخلیق ہوتی ہے اور طریقہ کار کی وجہ سے بھی وہ شاعر جو ہندو دیو مالا اور صنمیات یا خصوصیت
ں رکھتے ہیں، انھوں نے ایسی زبان کی تخلیق کی ہے جس پر ہندی اور مقامی بولیوں کا اثر ہے۔ میراجی
کے شاعر ہیں۔ وہ شاعر جنھوں نے اجتماعی لاشعور کے نقوش کو شاعری کی زبان میں تحلیل کیا ہے
یہاں بھی قدیم تہذیب، ماحول اور تجربوں کی بو باس ہے اور ایسی زبان ہے جن میں ماضی کی اساطیر
مذہبی روشنی بول چال کی زبان اساطیر اور صنمیات کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ اس گروہ میں
وزیر آغا اور اسی قبیل کے دوسرے شاعر آتے ہیں۔ ایک گروہ وہ ہے جو جذبے کی مخصوصیت
نرمل، لچکدار زبان میں پیش کرتا ہے۔

: دوسرا دھارا نئے استعاروں، پیکروں اور علامتوں کے ذریعہ اظہار خیال کا ہے۔ اس پر اکثر نقاد
ہیں کہ بعض ایسے نادر نایاب اور مبہم افکار یا جذبات ہوتے ہیں جن کی ترسیل یا اظہار سیدھے سادے
یا روایتی اسالیب میں نہیں ہو سکتا اس لیے زبان کی نئی نئی شکلیں تراشنی پڑتی ہیں۔ ایسے موقع پر
الفاظ جذبہ کے اظہار سے قاصر ہوتے ہیں وہاں استعارے اور پیکر دست گیری کرتے ہیں اور شاعر
ذہن کی خارجی تشکیل میں مدد دیتے ہیں۔ انگریزی میں آزاد نظم پیکریت کی تحریک سے وابستہ تھی۔

پیکر نگاروں کا سارا زور اس بات پر تھا کہ خارجی دنیا سے حواسِ خمسہ کے ذریعہ جو پیکر ذہن میں تخلیق ہوئے ہیں ان میں کسی قسم کی تبدیلی کے بغیر شاعری میں منتقل کر دیا جائے۔ یعنی شعری پیکروں میں وہی تازگی، توانائی، حسن اور ہیئت کی صحت ہو جو ذہنی پیکروں میں ہوتی ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لئے عین مین لفظ کی تلاش نئے استعاروں اور تشبیہوں کی تخلیق اور نئے پیکروں کی تعمیر ضروری تھی اس طرح کی پیکر تراشی سے ایک طرف زبان کی نئی سطح سامنے آئی اور دوسری طرف مفہوم واضح غیر مبہم اور روشن ہو کر سامنے آیا اور جذبہ و فکر کی تجسیم کا عمل نمایاں ہوا۔

اردو میں پیکریت کی بحث کا آغاز سب سے پہلے عظمت اللہ خاں نے کیا۔ عظمت اللہ خاں کے بعد پیکریت آزاد نظم میں پوری طرح نمایاں ہوئی ہے۔ آزاد نظم نگاروں نے کچھ تو مغرب کے اثر کے تحت اور کچھ نئے حالات نئے موضوعات اور نئے مسائل کے شعری اظہار کے لئے نئے نئے پیکروں کی تخلیق کی ہے۔

میراجی :

اور بادل کے گھونگھٹ کی اوٹ سے ہی تکتے تکتے چنچل چندا کا روپ بڑھا
یہ چندا کرشن۔ ستارے ہیں جھرمٹ برندا کی سکھیوں کا
اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے۔ (سنجوگ)

میری نگاہوں کے دائرے میں
رگوں سے خون کی اُبلتی دھاریں (دکھ دل کا دارو)

تمہیں اس کے پردوں کی ایسے لچکتی چلی جاتی ہیں جیسے پھیلی ہوئی سطح دریا سے
اٹھ کر دھند لکے کی مانند پنہاں کیا ہو فضا کو نظر سے (محرومی)

ن۔م راشد

دیو کی دیوار کے نیچے نسیم
روز و شب چلتی ہے مبہم خوف سے سہمی ہوئی
جس طرح شہروں کی راہوں پر یتیم

نیند آغازِ زمستاں کے پرندے کی طرح
خوف دل میں کسی موہوم شکاری کا لئے
اپنے پر تولتی ہے چیختی ہے
بیکراں رات کے سناٹے میں
آرزوئیں ترے سینہ کے کہستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں (بیکراں رات کے سناٹے میں)

مخدوم محی الدین :-

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن
رات بھر جھلملاتی رہی شمعِ صبحِ وطن
رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن (چاند تاروں کا بن)

کبھی چاندنی رات کا گیت بن کر
کبھی گھپ اندھیرے کی بگلی ہنسی بن کے
پیچھا کرے گی (لختِ جگر)

دھنک ٹوٹ کر سیج بنی
جھوم جھمکا
سناٹے چونکے
آدھی رات کی آنکھ کھلی
برہ کی آنچ کی نیلی لو
نے بنتی ہے
نے بنتی ہے (وصال)

یوسف ظفر:

اگر میں یہ شب گزار دیتا کسی سمندر کے سرد سینے کی دھونکنی پر
جہاں ہر اک لحظہ موت منہ پھاڑ کر جھپٹتی ہے (وادیٔ نیل)

مجید امجد:

مہیب پھاٹکوں کے ڈولتے کواڑ چیخ اٹھے
ابل پڑے الجھتے بازوؤں چٹختی پسلیوں کے پرہراس قافلے
گرسنہ بڑھے، مرے، بھنور ہجوم کے (آٹوگراف)

سیڑھیوں پر سو قمر قوس آئینوں کی اوٹ اوٹ
سیڑھیوں کی موج اندر موج ڈھلوانوں پہ چہرے جتر جتر (ہیولیٰ)

مثالیں قدرے طویل ہو گئی ہیں۔ لیکن ان مثالوں سے پیکروں کی بہت سی صورتیں واضح طور پر سامنے آگئی ہیں۔ جن سے یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں ہے کہ اردو آزاد نظم میں پیکر تراشی کی کیا اہمیت ہے۔ اور ہر پیکر اپنی جگہ نیا اور تخلیقی ہے جس سے سطح ذہن پر متحرک تصویریں ناچتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں اور تلازمات کو بیدار کر کے اس دور کے شاعر کے پیچیدہ شعری تجربے تک قاری کی رسائی کراتی ہیں۔

ذرا ان پیکروں پر ایک نظر ڈالیے، نکلتی ہوئی آنکھوں کا ہجوم، اجالے کی کرن کا ٹھٹکنا، بادل کے گھونگھٹ، نگاہوں کے دائرہ میں خون کی ابلتی دھاریں، درد کا نغمہ کی طرح ڈھلکنا، تہوں کا پردوں کی طرح جھکنا، نسیم کا سہم کا چلنا، آگ کے گرد افسانہ گویوں کا چشم کے گرد مژگاں کی طرح ہجوم، نیند آغاز زمستاں کا پرندہ، سینے کے کہستانوں میں ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگنا، شہیدوں کے تنوں کا موم کی طرح جلنا، چاند تاروں کا بن، بجلی ہنسی، سناٹوں کا چونکنا، برہ کی آنچ کی نیلی لو، سمندر کے سینے کی سرد دھونکنی، مہیب پھاٹکوں کے ڈولتے کواڑ، چٹختی پسلیوں کے پرہراس قافلے، ہجوم کے بھنور، آئینوں کی قوس، موج اندر موج، ڈھلوانوں پہ چہرے وغیرہ پیکروں سے نئی عصری

حسیت، شعری تجربہ کی طرفگی اور تخلیقی حسن جھلکتا ہے۔ ان پیکروں میں نئے استعارے بھی شامل ہیں اور تشبیہیں بھی۔ درا صل پیکر بعض جگہ اپنی انفرادیت باقی رکھتا ہے۔ مثلاً چاند تاروں کا بن برہ کی آنچ کی نیلی لو، نیلی فضا کی مخمل اور بعض جگہ استعاروں کی صورت میں نمودار ہوئے ہیں۔ اعلیٰ تخلیقی نظم میں استعارے، تشبیہیں اور پیکر ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں۔ ان پیکروں اور استعاروں پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں بصری، سماعی، لمسی پیکر بھی ہیں اور شامہ سے متعلق ہر قسم کے پیکر ہیں اور زیادہ پیکر متحرک پیکر ہیں۔ یہ پیکر محض ذہن پر تصویریں ہی نہیں بناتے بلکہ ذہن کے اندر سوئے ہوئے دوسرے استعاروں اور تلازموں کو بیدار کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔

اردو میں قدیم علامتوں کا بنا بنایا نظام پہلے سے موجود تھا۔ گل و بلبل، ساقی و چمن، بادہ و جام قفس و آشیاں الفاظ علامت کی حیثیت اختیار کر چکے تھے اور دوسرے تیسرے درجہ کے شاعروں کے یہاں متعین مفہوم میں بار بار استعمال ہو کر اپنی تاثیر اور تازگی کھو چکے تھے۔ بعض شاعروں مثلاً اقبال اور جوش نے ان الفاظ کو نئی عصری حسیت اور آگہی سے آشنا کر کے نئی معنویت عطا کی۔ لیکن جب شاعروں نے یہ محسوس کیا کہ پرانی علامتوں سے کام نہیں چلتا تو انھوں نے نئی علامتوں کی تخلیق کی۔ صبح، سحر، شام، سورج، ہوا، سمندر وغیرہ علامتوں کا ترقی پسند شاعری کی دین ہیں۔ بعض شاعروں نے اس سے آگے بڑھ کر نجی علامتوں کی تخلیق کی جن کی پیشوائی میراجی نے کی۔ اس طرح آزاد نظم نگاروں نے علامتوں کی تخلیق کرنے اور علامتی پیرایۂ بیان اختیار کرنے کی بھرپور کوشش کی۔ میراجی۔ اختر الایمان۔ وزیر آغا نے نئی شعری علامتوں کا استعمال کیا ہے اور اپنی بیشتر نظموں میں علامتی رنگ پیدا کیا ہے۔

علامت ذہن کو اس تصور کی طرف منتقل کرتی ہے جو کسی شے کا بنیادی وصف ہوتا ہے۔ مثلاً پانی کے لفظ سے تری اور اس کی تمام صفتیں ذہن میں تازہ ہو جاتی ہیں۔ علامت لفظ کے مخفی معانی کو بھی اجاگر کرتی ہے اور ان کی تہوں کو کھولتی ہے علامت اپنی جگہ پردہ بھی ہے اور جلوہ بھی۔ پردہ اس لئے کہ ایک لفظ میں ایک پوری کائنات چھپی ہوتی ہے، جلوہ اس لئے کہ علامت ہی وہ تصور بن جاتی ہے جس کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ آزاد نظم کی ابتدا اور ارتقا کے

دور میں نئے جنس اور جذباتی مسائل نے اقتصادی اور سیاسی پیچیدگیاں نئی مشکلات اور نئی قدریں وجود میں آ رہی تھیں ان کے اظہار کے لئے علامتی زبان کی ضرورت تھی۔ آزاد نظم نگاروں نے ایسی زبان کی تخلیق کی ہے۔ میراجی کے یہاں ڈھلان، کہستان، سلوٹیں رس کی لہریں وغیرہ جنسی علامتیں ہیں۔ بعض شاعروں نے پانی، ہوا، سورج وغیرہ کو علامت بنا لیا ہے۔ بعض آزاد نظموں میں استعارے اور پیکروں کو علامت کا درجہ حاصل ہے اردو میں علامتوں کا استعمال بڑی حد تک خامکاری سے ہوا ہے۔ علامت اس وقت تک علامت نہیں بنتی جب تک کہ وہ علامت بار بار اور مخصوص پس منظر میں استعمال ہو کر مانوس نہ ہو جائے اور اپنے تلازمی مفہوم کا تعین نہ کر لے۔ البتہ اردو میں علامتی رنگ اور تمثیلی انداز کی نظموں کی کمی نہیں ہے۔ ن۔م راشد کی "سمندر کی تہہ میں"۔ "یارانِ سرپل"۔ "اے سمندر"۔ میراجی کی "رس کی انوکھی لہریں"۔ "اونچا مکان"۔ "بعد کی اڑان"۔ "سرسراہٹ" اخترالایمان کی "تلو پطرہ" عزیز قیسی کی "زہریلے پانیوں میں" وزیر آغا کی "رس بھرا لمحہ" اور "اجڑتا شہر" علامتی نظمیں ہیں۔ علامتی نظموں کی فضا شفاف اور روشن نہیں بلکہ دھندلی دھندلی ہوتی ہے ان کے ابہام میں حسن اور معنویت ہوتی ہے۔ وزیر آغا کی "اجڑتا شہر" کا ایک بند ہے:

سیہ رو قلندر

عجب بے نیازی سے لوہے کا چمٹا بجائے
کبھی کوئی تانگے کا گھوڑا۔ دہکتے ہوئے تیز چابک سے ڈر کر
کسی گرم چکنی سڑک پر ذرا لڑکھڑائے
تو اک نقرئی قہقہہ چیخ میں ڈوب جائے

سیہ رو قلندر مشینی ہتھیار اور لوہے کی تہذیب کی علامت ہے جو تخریب کاری پر آمادہ ہے

میراجی کی نظم "سمندر کا بلاوا" کا یہ بند

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ برسوں سے تم کو
بلاتے بلاتے مرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
کبھی ایک پل کو کبھی ایک عرصہ صدائیں سنی ہیں مگر یہ انوکھی صدا آ رہی ہے

بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ آیندہ شاید تھکے گا
مرے پیارے بچے "مجھے تم سے کتنی محبت ہے" دیکھو اگر یوں کیا تو برا مجھ سے
بڑھ کر کبھی کوئی نہ ہوگا۔ خدایا خدایا

سمندر کا لفظ ماں، موت یا خدا کی علامت ہے جو اپنے بچے یا اپنی زدیر آئی ہوئی مخلوق کو بلا رہی ہے۔ اس طرح اردو میں الفاظ کو نئی معنویت ملی اور یہ نئی معنویت عصری آگہی اور نئی حسیت آزاد نظم کی علامتوں اور علامتی آہنگ سے نمایاں ہوئی۔

جدید آزاد نظم میں زبان بڑی حد تک ٹوٹ پھوٹ گئی ہے۔ وہ نوکیلی خاردار، دھاردار ہوگئی ہے اس میں سختی تندی اور تیزی بھی آگئی ہے۔ جدید تر حالات کے بے رحم شکنجوں نے شاعروں کے نازک احساسات کے آبگینوں کو پاش پاش کر دیا ہے۔ ان کے الفاظ بھی انھیں آبگینوں کی کرچوں کی طرح آزاد نظم میں سرسراتے ہیں۔ زبان کا اتنا انفرادی اور باغیانہ استعمال ابھی تک اردو نظم میں نہیں ہوا تھا یہ اپنی جگہ ایک اہم تجربہ ہے ظاہر ہے کہ ہر تجربہ کی طرح اس تجربہ کے صالح زندہ اور اعلیٰ عناصر باقی رہیں گے اور دوسرے عناصر خود بخود جگہ چھوڑ دیں گے۔ اسد محمد خاں کی نظم "نو منزلہ بلڈنگ" کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

زمیں کا رقصِ بہیم، سرد لوہے کی نکیلی کیل، زنجیرِ کشش شانے اور اک نو منزلہ بلڈنگ
اور اس نو منزلہ بلڈنگ کو اپنے ناتواں شانوں کی باقی ماندہ قوت سے سنبھالے
اس فسردہ شہر کی سب سے بڑی فٹ پاتھ پر ٹانگیں پسارے
ہر گذرتے راہرو کو تکنے والا ــ میں

اس میں سرد لوہا، نکیلی کیل، شانے نو منزلہ بلڈنگ، فٹ پاتھ، ٹانگیں پسارے وغیرہ الفاظ آئے ہیں۔ جن میں حسن کی نہیں بدصورتی اور بدہیئتی کی جمالیات ہے۔ ابھی ایسے کھردرے نکیلے، اندگھڑ لفظوں کو شعری تجربہ سے گزر کر مزید تازگی اور توانائی حاصل کرنی ہے۔

آزاد نظم کی زبان اور لفظیات کے ہلکے سے جائزہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ آزاد نظم کا دائرہ بہت وسیع ہو رہا ہے اور اس میں نئے الفاظ، نئی ترکیبیں، نئے پیکر، استعارے، تلمیحیں، اساطیر

علامتیں اور الفاظ کی نئی شکلیں داخل ہوتی جارہی ہیں ۔

اردو میں آزاد نظم کا ارتقا

اردو شاعری میں سب سے پہلے ارکان کا تغیر و تبدل بندوں میں نظر آیا جو استنزا فا
تحت لکھے گئے تھے ۔ ایسی نظمیں جن کے مصرعوں میں ارکان کا تغیر اور تبادل ملتا ہے ۔ مجوی و
کی "مرے دوستانے والے ، شورش کاشمیری کی کہانی ، اثر لکھنوی کی تحابہ نوشیں ، ساغر کی
وطنیت ۔ کہاں ہے میرا ساقی ۔ ترانۂ شباب ۔ سکوت ۔ قطرہ کا سفر ، موجوں کا ساز ملا
برکھا رت " چاند کا تبصرہ ۔ شعر فطرت ، تاج آغوش سحر میں ۔ کشمکشِ آرزو ۔ موسیقی صحرا م
پیام لے جا ۔ جوانی بیتی جائے ۔ میرا پیام لے جا وغیرہ ۔ ڈاکٹر تاثیر کی ید بیضا ، حامد اللہ اف
اختر شیرانی کی تیتری ۔ حامد علی خان کی زورقِ ماہتاب ۔ حفیظ جالندھری کی شہسوارِ کربلا ۔ او
نظمیں بندوں کی نئی ترتیب نیز ارکان کے تغیر و تبدل کی دلکش مثالیں ہیں ۔ ان نظموں کے ع
یوسف ظفر کی کھلونے اور آدم ۔ احمد ندیم قاسمی کی میری شکست ۔ مختار صدیقی کی خیال
مسعود علی ذوقی کی کامنی ۔ ماہر القادری کی صبحِ بہاراں ۔ احمد ندیم قاسمی کی احساس وا
قیوم نظر کی شام اور اکیلا ۔ شفیق فاطمہ شعریٰ کی خلدِ بیکراں ۔ احسن احمد اشک کا ڈرامہ ،
مچھلی شہری کی جنگل کا ناچ وغیرہ نظمیں بندوں کی نئی ترتیب اور ارکان کے تغیر کی روایت کی
ہیں ۔ اس روایت سے پہلے مستزاد کی روایت موجود تھی ان دونوں صورتوں نے آزاد نظم کے
منظر فراہم کیا ہے ۔

آزاد نظم کا اولین نقش عبدالحلیم شرر کے منظوم ڈراموں میں نظر آتا ہے ۔ اگرچہ شرر
ڈراموں کو معرا نظم کہا ہے لیکن اُن کے بعض ٹکڑوں میں آزاد نظم کی پوری خصوصیات موجود
کی زبان تکنیک اور ہیئت آزاد نظم کی سی ہے ۔ شرر کے ڈرامے جولین کا ایک حصہ پیش
ہے ۔ اس حصہ کی ترتیب میں ذرا سا تغیر و تبدل کر دیا گیا ہے جس سے اس میں آزاد نظم کی پو
پیدا ہو گئی ہیں ۔ عیسی خود کلامی کرتا ہے

آہ دنیا

تجھ میں کیا کیا لطف ہیں کس شان کے

دیکھو سورج ڈوبتا ہے

اور کرنیں کس طرح پانی پر افشاں سی چھڑکتی ہیں

ادھر اس کوہسار کو طلائی کپڑے سورج نے پہنائے ہیں

جہاں پر گھاس کی وہ ننھی ننھی پتیاں اس دھوپ میں جگنوؤں کے مثل تاباں ہیں

وہاں اس بیل نے کیا کیا طلائی جھالریں منقش کی لٹکائی ہیں

پھول بھی ہر رنگ کے اس جا کھلے ہیں

اور وہ دیکھو

کلیاں مسکراتی ہیں عجب انداز سے

دیکھ کر یہ لطف، چڑیاں کیسی خوش ہیں

اور کس جوش سے سب چہچہا اٹھتی ہیں

کیسی شاد ہیں

لیکن آہ اک میں ہوں کہ دل کو قرار آتا نہیں[۱]

اس نظم کا ہر مصرع فاعلاتن کے رکن کی مختلف ترتیب پر مشتمل ہے اس میں جذبات کا عنصر تخیل کاری اور الفاظ کا شعور سب کچھ ہے۔ شرر کے ڈراموں میں ایسے خوبصورت ٹکڑے جا بجا نظر آتے ہیں۔ جنھیں جملے کی نثری ترتیب سے قریب کرنے کے بعد یعنی ان کی ذرا سی ترتیب بدل کر کامیاب نظم وجود میں آجاتی ہے۔ عظمت اللہ خاں کے یہاں بھی ایک مختصر سی آزاد نظم ملتی ہے۔

ہاں ہاں میں ہوں لاڈلا بیٹا سار ہر بھی اور پانی کا

امبر نے ہے گود میں پالا

میں گزرا ہوں مساموں میں سے ساحل کے اور سمندر کے

روپ بدلتا پر نہیں مرتا

---

۱ ماہنامہ دلگداز لکھنؤ جنوری ۱۹۰۱ء ص ۱۳

یہ نظم شبلی کی نظم کلاوڈ کے چند مصرعوں کا ترجمہ ہے۔ اس کو عظمت اللہ خاں نے اپنے مضمون شاعری میں بطور مثال دیا ہے۔ عظمت اللہ خاں کے نقادوں نے اس پر توجہ نہیں کی ہے۔ اس نظم کا آہنگ زیریں لہر کی طرح الفاظ کو ایک لڑی میں پروتے ہوتے ہے۔ جذبہ اور خیال کے بہاؤ اور دباؤ سے مصرعوں کی لمبائی بھی مختلف ہے۔ اس کی زبان اور آہنگ کے قریب ہے۔ اس کی تکنیک اور ہیئت آزاد نظم کی تکنیک سے عین مشابہ ہے۔

اردو میں باقاعدہ آزاد نظم نگاری پہلی جنگ عالمگیر کے بعد شروع ہوئی۔ بہت سے شعرائے اس طرف توجہ کی مگر عام خیال یہ ہے کہ اردو میں سب سے پہلے تصدق حسین خالد نے آزاد نظم لکھی۔ عبدالوحید رقمطراز ہیں کہ

"(خالد نے) ۱۹۲۵ء سے نظم آزاد لکھنا شروع کی۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ان کا شمار اردو کے ان چند باغی شعرا میں ہوتا ہے جنھوں نے اردو نظم میں نئے تجرباتی دور کا آغاز کیا اور مروجہ اصناف سخن اور اسالیب سے ہٹ کر نئی نئی راہیں نکالیں"[۵۸]

تصدق حسین خالد کے بعد ن۔م راشد، دین محمد تاثیر، میراجی، حفیظ ہوشیارپوری، مجید امجد یوسف ظفر، علی جواد زیدی وغیرہ بہت سے شعراء نے آزاد نظمیں لکھنی شروع کیں۔ ن۔م راشد کی پہلی آزاد نظم جرأت پرواز ہے۔ یہ ۱۹۳۲ء کی تخلیق ہے لیکن بقول مغنی تبسم اور شہریار:

"جس نظم نے بعض نقادوں اور قاریوں کو سب سے زیادہ چونکایا وہ "اتفاقات" تھی جو ۱۹۳۵ء میں ادبی دنیا لاہور کے سالنامہ میں شائع ہوئی تھی"[۵۹]

اتفاقات اس طرح شروع ہوتی ہے:

آج اس ساعتِ دزدیدہ و نایاب میں بھی
جسم ہے خواب سے لذت کشِ خمیازہ ترا
تیرے مژگاں کے تلے نیند کی شبنم کا نزول
جس سے ڈھل جانے کو ہے غازہ ترا

---

[۵۸] جدید شعرائے اردو کراچی ص ۵۰۰
[۵۹] ن۔م راشد: فکر و فن (۱۹۸۱) حیدرآباد ص ۱۱

زندگی تیرے لئے رس بھرے خوابوں کا ہجوم

زندگی میرے لئے کاوشِ بیداری ہے

اتفاقات کو دیکھ

اس زمستاں کی حسیں رات کو دیکھ

اس نظم میں آزاد نظم کی زبان، تکنیک اور ہیئت کا پورا رچاؤ اور حسن موجود ہے۔ "ساعتِ دزدیدہ"۔ "لذتِ کش خمیازہ"۔ رس بھرے خوابوں کا ہجوم۔ کاوشِ بیداری وغیرہ استعارے اور تراکیب نئی زبان اور اس کی نئی شکلوں کی جھنکار اور جھلک نظر آتی ہے۔ نظم کی وحدت ہم آہنگی اور تاثر کی کیفیت کی غمازی کرتی ہے۔ ۱۹۳۴ء میں حفیظ ہوشیارپوری کی نظم "بے وفائی" شائع ہوئی۔ یہ بائرن کی نظم "وہین وی ٹو پارٹڈ" کا ترجمہ ہے۔ یہ آزاد نظم میں دوسرا ترجمہ ہے۔ پہلا عظمت اللہ خاں کا شیلی کی نظم کا ترجمہ ہے مگر یہ ترجمہ مکمل نظم ہونے کی حیثیت سے پہلا ہے۔ "بے وفائی" ملاحظہ کیجئے؛

(۱)

شکستہ دل

خموش آنکھوں میں آنسو

ہوئے اس طرح برسوں کے لئے ہم

جدا

کملا گئے تھے

فرطِ غم سے

ترے گلہائے عارض

لمس جن کا

رواں کرتا تھا ہر افسردگی

رگ و پے میں

کھلی اب یہ حقیقت

غمِ انجام کا اک آئینہ تھا

جدائی کا وہ لمحہ

(۲)

سحر کا وقت تھا
میری جبیں پر
مگر
پژمردگی چھائی ہوئی تھی
نہ تھی شبنم
حسیں فطرت
ستمگر
تری اس بے وفائی پر تھی گریاں
مجھے احساس اب جس کا ہوا ہے
ترے وعدے کہاں ہیں ؟
تری شہرت
فقط افسانہ بن کر رہ گئی ہے
کسی سے نام سنتا ہوں جو تیرا
جھکا لیتا ہوں گردن

(۳)

پیامِ مرگ ہے یہ نام مجھ کو
مرا دل
خوف و رسوائی سے لرزاں
تجھے چاہا تھا میں نے اس قدر
کیوں
وہ تیرے تو گرفتارانِ الفت

جو کرتے ہیں ترا ذکر آ کے مجھ سے
انھیں معلوم ہو یہ راز
اے کاش
مجھے بھی تجھ سے تھی ایسی محبت
جفاؤں کو تری کوسوں گا اکثر
زبانِ حال سے میں

(۴)

ملے تھے ہم زمانے کی نظر سے
نہاں ہو کر
یہی حالت ہے اب بھی
تری بیداد کا کرتا ہوں ماتم
مگر
چپ چاپ تنہا
کیا خبر تھی
فریبِ حسن کی
گر اتفاقاً
مری تقدیر میں ہو تجھ سے ملنا
پس از مدت جو تجھ کو دیکھ پاؤں
ملوں اس طرح سے اے بے وفا میں
خموش آنکھوں میں آنسو [1]

اس مواد کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں آزاد نظم کا وجود ۱۹۰۱ء سے ملتا ہے

---

[1] ماہنامہ ہمایوں لاہور۔ جولائی ۱۹۳۴ء

اور اس کے بانی عبدالحلیم شرر تھے۔ دوسرا نام عظمت اللہ خاں کا ہے۔ اس کے بعد آزاد نظم لکھنے والوں کا ایک حلقہ بن گیا اور ۱۹۳۷ء کے بعد سے تو آزاد نظم اردو شاعری میں غالب وسیلۂ اظہار ہے۔ یہ ایک عجیب اتفاق ہے کہ آزاد نظم کے ارتقا ہی سے معرّا نظم کا ارتقا بھی وابستہ ہے۔ دراصل معرّا نظم کو مقبول بنانے میں عبدالقادر کے مخزن اور تاجور نجیب آبادی کی انجمنِ اربابِ علم پنجاب نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ یہ انجمن ۱۹۱۸ء میں قائم ہوئی تھی۔ انجمن کی کارگزاریوں پر تبصرہ کرتے ہوئے تاجور نے لکھا ہے کہ:

"چنانچہ ہجوم مخالفت کے باوجود ہم بلینک ورس (بے قافیہ نظم) رائج کرنے میں بڑی حد تک کامیاب ہو گئے ہمارے جلسے میں اچھی نظم کے برابر اچھی بلینک ورس بھی سرسبز ہونے لگی"[1]

اس انجمن کے جہاں اور بہت سے مقاصد تھے ان میں حسب ذیل مقاصد بڑی اہمیت رکھتے ہیں:

(۱) اردو کی عام تحریروں سے عربی فارسی اور سنسکرت وغیرہ کے ان الفاظ کو کم کر کے جو غیر مانوس اور ناخوشگوار ہیں ہندی کے سادہ اور رسیلے الفاظ سے اسے عام فہم بنانا۔"

(۲) اردو شاعری میں بلینک ورس کو رواج دینا۔[2]

اس تحریک کے نتیجے میں نہ صرف یہ کہ شاعری بول چال کی زبان کے قریب آئی اس ہندی زبان کے عناصر کا اضافہ ہوا بلکہ مخلوط اوزان میں نظمیں لکھی گئیں اور بندوں کی ترتیب اور ارکانِ بحر کی تنظیم میں اختراعات بھی ہوئے۔ اس تحریک کے ایک خاص نقطۂ عروج پر آزاد نظم وجود میں آئی اور معرّا اور آزاد نظم ساتھ ساتھ پروان چڑھیں۔

ترائیلے

ترائیلے فرانسیسی شاعری کی ایک مخصوص ہیئت ہے۔ فرانس کے ادب کی لغت میں ترائیلے

---

[1] تصویر جذبات (۱۹۲۴) لاہور ص ۱۰ [2] ایضاً ص ۱۰

کا لفظ ۱۴۸۶ء سے پہلے نہیں ملتا۔ مگر جس ہیئت کے لئے یہ لفظ استعمال کیا جاتا رہا ہے وہ ہیئت بہت قدیم ہے اور تیرہویں صدی میں بھی نظر آتی ہے۔ اس ہیئت کو قرونِ وسطیٰ کے شاعر ڈس کا ملیس اور فروئسارٹ نے اپنایا مگر پندرہویں صدی کے اختتام پر اس کو نظر انداز کیا جانے لگا۔ سترہویں صدی میں یہ ہیئت ایک بار پھر ابھری اور اٹھارہویں صدی میں مطلعِ ادب سے پھر غائب ہو گئی۔ انیسویں صدی میں اس کو ایک بار پھر پوری توانائی کے ساتھ بین وڈلے نے اپنایا۔

سولہویں صدی کے چند مذہبی ترائیلوں کو چھوڑ کر انگلینڈ میں اس سے قبل ترائیلے کا وجود نہیں ملتا۔ دورِ جدید میں رابرٹ برجز نے ترائیلے کو وسیلۂ اظہار بنایا۔ جدید ترائیلے لکھنے والوں میں آسٹن ڈوبسن ایچ سی بنر وغیرہ ہیں۔

ترائیلے میں مصرعوں کی تعداد آٹھ ہوتی ہے ان آٹھ مصرعوں میں دو قوافی برتے جاتے ہیں اور ان کی ترتیب الف ب الف الف الف ب الف ب ہوتی ہے۔ اس میں پہلا مصرع تین بار اور دوسرا مصرع دو بار دہرایا جاتا ہے۔ یعنی پہلا اور چوتھا اور ساتواں مصرع ایک ہی ہوتا ہے اور دوسرے مصرع کو آٹھواں مصرع بنا دیا جاتا ہے۔ نریش کمار شاد کا یہ ترائیلے بعنوان "انتقاماً" دیکھئے:

میسر تو نہیں ہے شادمانی
مگر دل انتقاماً شادماں ہے
بہت پر درد ہے میری کہانی
میسر تو نہیں ہے شادمانی
نہیں مجھ پر کسی کی مہربانی
خدائی کیا خدا نا مہرباں ہے
میسر تو نہیں ہے شادمانی
مگر دل انتقاماً شادماں ہے

ترائیلے میں صرف ۵ مصرعوں کو ترتیب دے کر آٹھ بنایا جاتا ہے اس کی تکنیک یہ ہے کہ پہلے مصرع کو چوتھے اور ساتویں کی جگہ اور دوسرے مصرع کو آٹھویں مصرع کی جگہ دہرایا جاتا ہے۔ ترائیلے

کی کامیابی کا معیار یہ ہے کہ جن مصرعوں کی تکرار ہو وہ فضول معلوم نہ ہوں بلکہ اس جگہ رکھے جانے کے لیے ناگزیر ہوں، اور خیال اور تجربہ کے زور، دباؤ اور ارتکاز کی پوری طرح ترسیل کرتے ہوں۔ خیال کی وحدت اور مصرعوں کے ربطِ کامل نیز دہرائے جانے والے مصرعوں کی ناگزیریت پر ترائیلے کے فن کی کامیابی کا انحصار ہے۔

اردو میں ترائیلے کا پہلا شاعر عطا محمد خاں شعلہ (مرحوم) ہے۔ عطا محمد شعلہ نے ترائیلے کی ہیئت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے اور خود کو "پہلا ترائیلے نگار" شاعر قرار دیتے ہوئے لکھا ہے

"تری اولے (ترائیلے) فرانسیسی شاعری کا ایک سانچہ ہے جس میں پانچ مصرعوں کے الٹ پھیر سے آٹھ مصرعے بنائے جاتے ہیں۔ گویا ایک طرح کا قطعہ ہے۔ اس میں کوئی ایک خیال یا تجربہ لطیف و رنگین سانچے میں ڈھالا جاتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اردو شاعروں میں اس صنفِ سخن میں میں نے ہی پہلی بار طبع آزمائی اب سے بیس سال قبل کی تھی۔ اور میرا ایک تری اولے "نیا دور" (بنگلور) میں چھپا تھا۔ پھر آج اس کی یاد تازہ کر رہا ہوں"[۱۳]

اس تحریر کے بعد مندرجہ ذیل ترائیلے بعنوان "زندگی" درج ہے:

آگے سوچیں تو مہ و مہر کی عمروں سے طویل
پیچھے دیکھیں تو ہو اک پل کا تماشہ جیسے
ہے گھڑی بیچ میں اک عمرِ گریزاں کی فصیل
آگے سوچیں تو مہ و مہر کی عمروں سے طویل
پیار کرنے کو تڑپ اٹھیں۔ کبھی اتنی جمیل
ماہرِ فن نے کوئی بت ہو تراشا جیسے
آگے سوچیں تو مہ و مہر کی عمروں سے طویل
پیچھے دیکھیں تو ہو اک پل کا تماشہ جیسے

۱۳۔ ماہنامہ شاعر بمبئی نومبر ۱۹۶۶ء ص ۳۵

عطا محمد شعلہ کے بعد اس ہیئت پر سب سے زیادہ توجہ نریش کمار شاد نے کی ہے اور فرحت کیفی کا ایک مکمل مجموعۂ کلام "پتہ پتہ بوٹا بوٹا" حال ہی میں شائع ہوا ہے۔ بعض دوسرے شاعروں نے بھی ترائیلے لکھے ہیں۔ مگر اردو شاعری میں یہ صنف کبھی مقبول نہ ہو سکی۔ یہ ہیئت مزاجاً اردو کی قدیم عروضی اور مقفیٰ شاعری کی طرح سخت ہیئتی اصولوں کی پابند ہے۔ یہی پابندی اس کی مقبولیت کی راہ میں سنگِ گراں بنی ہوئی ہے۔

مختصر نظم

اردو میں قطعہ اور رباعی مختصر نظم کے قدیم نمونے ہیں۔ مگر انگریزی کے اثرات کے تحت اردو میں جدید تصورِ نظم آیا اور اس تصورِ نظم کے تحت مختصر نظمیں لکھی جانے لگیں۔ جدید مختصر نظم قطعہ اور رباعی سے مختلف چیز ہے۔ یہ مختصر نظم جذبہ کے ارتکاز اور بیان کے ایجاز کا خوبصورت آویزہ ہے۔ اس میں غیر ضروری لفظ اور غیر متعلق مواد رخنہ اندازی کرتا اور تاثر کے طلسم کو توڑ دیتا ہے۔ یہ شعری تجربہ کا بھرپور ہوبہو اور سچا اظہار ہے۔ اردو میں دوسری جنگ عظیم کے بعد مختصر نظموں کا وجود ہوا۔ سید سجاد حیدر یلدرم کی مختصر نظم "شملہ کالکا ریلوے اسٹیشن پر ایک نظارہ" اولین مختصر نظم ہے جو ۱۹۲۶ء[1] میں منظرِ عام پر آئی۔

ماتھے پہ بندی   آنکھ میں جادو
ہونٹوں کی بجلی   گرتی تھی ہر سو
چال لچکتی   بات بہکتی
جیسے کسی نے   پی ہو دارو
انکھڑیاں ایسی   جن میں تھے رقصاں
لمحے میں رادھا   لمحے میں راہو
ایسی بھڑک تھی   خلق تھی حیراں
ریل پہ آیا   کہاں سے آہو

---

[1] علی گڑھ میگزین ۱۹۲۶ء

بظاہر اس میں آٹھ شعر ہیں مگر دراصل یہ چار شعر ہیں انھیں اس طرح پڑھیے:

ماتھے پہ بندی آنکھ میں جادو ہونٹوں پہ بجلی گرتی تھی ہر سو
چال پھلکتی بات بہکتی جیسے کسی نے پی ہو دارو
انگھڑیاں ایسی جن میں نتھے رقصاں لمحے ہیں رادھا لمحے میں راہو
ایسی بھڑک تھی خلق تھی حیراں ریل آیا کہاں سے آہو

یہ چار شعروں کی مختصر نظم ہے مگر اس میں داخلی اور خارجی شاعری کی بعض خوبیاں جمع ہوگئی ہیں ایک طرف اس میں سراپا کی دلکش مصوری ہے اور دوسری طرف سراپا کے تاثر کا بھرپور اظہار۔ اسی طرح کی ایک نظم عبدالرحمن بجنوری کی ہے۔ جس کا عنوان "دعا" ہے۔

جامن کے سایہ کے تلے جوئے رواں اور نیم جاں
شامل ہوں جس میں سب مرے بچے اور ان کی نیک ماں
پیغمبری ہو یا شہی یا ہو حیاتِ جاوداں
مجکو تو بس دیجو یہی آبِ زلال اور نیم جاں[۱۵]

اس نظم میں بھی معصوم خواہش اپنی فطری سادگی اخلاص اور بیساختگی کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ تمام مصرعے جذبہ کے بہاؤ کے ساتھ مرتب ہوتے چلے گئے ہیں۔ جامن سے جو بات شروع ہوتی ہے وہ نیم جان پر ختم ہوتی ہے۔

۱۹۴۶ء میں مخمور جالندھری کی مختصر نظمیں شائع ہوئیں ان کے یہاں ایک مصرع کی مختصر نظم بھی ملتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ جذبہ خیال یا فکر کی چھوٹ بیساختگی کے ساتھ ایک ہی مصرع میں مکمل ہو جائے لیکن اتنی مختصر نظم کے لئے شعری تجربہ کو نچوڑ کر اس سے رنگ رس اور قدر کا آخری قطرہ حاصل کیا جاتا ہے اور اس کو الفاظ اور الفاظ کو علامت بنایا جاتا ہے۔ مخمور جالندھری نے اپنی کتاب "مختصر نظمیں" کے پیش لفظ میں لکھا ہے کہ مختصر نظم میں کیفیت کی بھرپور ریچی اور ہو بہو عکاسی ضروری ہے جس میں جذبہ کے ارتکاز اور بیان کے ایجاز کا ہونا ضروری ہے۔ ان کی چند مختصر نظمیں دیکھیے:۔

---

۱۵ نیرنگِ خیال لاہور اگست ۱۹۲۷ء

(۱) سوچتا ہوں تو خیالات بھی تھک جاتے ہیں

---

(۲) سات رنگوں کی بھری پچکاری
کس نے ملبوسِ فلک پر ماری

---

(۳) گزرا تھا ابھی کون سڑک سے کہ ابھی تک
ہاتھوں میں ہے بنئے کے اسی طرح ترازو
درزی کی سوئی پہلے جہاں تھی ہے وہیں پر

۱۹۴۷ء کے بعد بہت سے جدید شاعروں نے مختصر نظم کی طرف توجہ کی ہے۔

جاپانی ہیئتیں

دوسری جنگِ عظیم کے بعد یورپ کے شاعروں نے جاپانی اور چینی اصنافِ سخن کو اپنی زبان میں منتقل کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس کوشش میں جاپانی اور چینی زبان کے تراجم کو بڑا دخل تھا۔ مگر یہ کوششیں زیادہ سودمند نہ ہوئیں۔ ایمی لوئل وغیرہ نے انگریزی عروض کے مطابق ہائیکو لکھنے کی کوشش کی مگر انھیں اس میں زیادہ کامیابی نہیں ہوئی۔ اس سلسلہ کی کسی قدر کامیاب کوشش ایذرا پاؤنڈ کی نظم "لیوچی" ہے جس کی تکنیک جاپانی اور مواد چینی ہے۔ اسی طرح کی ایک اور مثال اسٹیونسن کی نظم "کالی چڑیا کو دیکھنے کے تیرہ زاویے" ہے۔ جاپانی اصنافِ سخن مخصوص قسم کا تہذیبی پس منظر، فطرت اور مظاہرِ فطرت کا لمس تیز ایجاز و اشاریت کا ناقابلِ تسخیر حسن رکھتی ہیں۔ اور ہیئت کے نقطۂ نظر سے آہنگ اور ارکان کا جو نظام رکھتی ہیں وہ انگریزی اور اردو دونوں زبانوں کے اصولِ ارکان و آہنگ سے بالکل مختلف ہے۔ انھیں دقتوں کی وجہ سے انگلینڈ، فرانس، اٹلی اور جرمنی میں جاپانی اصنافِ سخن کے تراجم اور ہیئتوں کے تجربات بار آور نہ ہو سکے۔ اردو میں بھی دوسری جنگ عظیم کے بعد چینی اور جاپانی نظموں اور ہیئتوں کی طرف توجہ کی گئی۔ چنانچہ عبدالرحمٰن بجنوری نے جاپانی سے ترجمہ کر کے سنہ ۱۹۲۷ء میں ایک نظم بعنوان "یادِ گل" شائع کی تھی۔

وہ گالوں پہ زردی کہ جوں زعفران
پڑی تھیں جہاں اور تہاں بتیاں
اڑی ایک اتنے میں سوئے نہاں
دیا اپنی باہوں کو گردن میں ڈال
وہ پتی نہ تھی بلکہ تھی تیتری
تصور میں تھی گل کا منہ چومتی[۱۶]

جاپانی شاعری میں چھ مصرعوں کی ہیئت سیڈوکا اور بسوکو سیکا ہے۔ مگر ان میں قافیہ ہوتا ہے نہ بحر۔ جبکہ زیر بحث ترجمہ میں قوافی اور بحر دونوں کا التزام ہے۔ یہ ترجمہ مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ جاپانی خیال کو اردو نظام عروض وقوافی کے تحت اردو جامہ پہنانے کی کوشش کی گئی ہے انھیں کوششوں کو دیکھ کر آل احمد سرور نے ۱۹۴۲ء میں لکھا تھا۔

"جاپان اور حال میں چین کے اصناف سخن کا عکس بھی ہمارے ہاں ملنے لگا ہے۔"[۱۷]

یہ رائے صحیح ہے۔ ہمارے ادب میں جاپانی اور چینی اصناف سخن کا محض عکس آیا ہے جو اصلیت سے بہت دور ہے۔ فضل الرحمن نے بھی ہائیکو وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ اس لئے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ جاپان کی ہیئتوں کا ایک مختصر سا خاکہ پیش کر دیا جائے جس سے ان کی تمام خصوصیات واضح ہو سکیں اور یہ فیصلہ کرنے میں آسانی ہو کہ اردو میں جاپانی اصناف سخن ملتی ہیں یا نہیں۔

جاپانی شاعری کی وضع قطع اور ہیئت اردو شاعری سے بالکل مختلف ہے۔ اس میں قافیہ ہوتا ہے نہ بحر مگر اس میں آہنگ ضرور ہوتا ہے۔ یہ آہنگ انگریزی اور اردو کے آہنگ سے مختلف اور پیچیدہ ہے۔ جاپانی شاعری میں آہنگ کی تخلیق کے لئے شاعر اپنی نظم کے ہر مصرع کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ یہ مصرع ۵ یا سات رکن کا ہوتا ہے جس میں مصرع کا ہر جز ۲،۳،۴،۲،۳-۲-۳،

---

[۱۶] نیرنگ خیال عید نمبر ۱۹۲۷ء [۱۷] شعرائے عصر کے کلام کا انتخاب جدید (۱۹۴۲) علی گڑھ ص

ارکان پر مشتمل ہوتا ہے۔ جاپانی شاعری میں ہر مصرع کے ارکان کی مخصوص تعداد اور ترتیب اس کو پر آہنگ بنا دیتی ہے۔ یہاں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ جاپان کی شاعری کا رکن بھی اردو یا انگریزی رکن سے مختلف ہوتا ہے۔ پھر بھی مصرع کے ۵ یا ۷ اجزا کو رکن تصور کیا جا سکتا ہے اور اس کی مخصوص ترتیب سے آہنگ وجود میں آتا ہے۔

جاپانی شاعری کے ابتدائی دور میں اس کی کوئی متعین ہیئت نہیں تھی۔ اس کے ہر مصرع کے ارکان کی تعداد بھی مقرر نہیں تھی اس دور میں ایک مصرع میں ۴ اور ۶ ارکان بھی ہوتے تھے۔ کسی ہیئت کے مصرعوں کی تعداد بھی طے نہیں تھی۔ وقت کے ساتھ ساتھ رد و قبول کا عمل جاری رہا اور تمام ہیئتوں کا بڑی حد تک تعین ہو گیا۔ مگر جاپانی شاعری کی ہیئت کی تشکیل میں دو رجحانات شروع سے ہی کارفرما نظر آتے ہیں وہ یہ کہ:

(۱) دو مصرع مل کر ایک شعر کی تشکیل کرتے ہیں اور بہت سے شعر مل کر ایک نظم کی تعمیر کرتے ہیں۔

(۲) ایک شعر میں دو مصرع ہوتے ہیں ان میں ایک مصرع مختصر اور دوسرا طویل ہوتا ہے۔ عام طور پر مختصر مصرع مقدم اور طویل موخر ہوتا ہے۔ مختصر مصرع میں ارکان کی تعداد کم اور طویل میں زیادہ ہوتی ہے۔

جاپان کی قدیم پر آہنگ ہیئتوں کی تفصیل یہ ہے:

(۱) کٹاوٹا۔ یہ تین مصرعوں کی نظم ہوتی ہے۔ پہلے مصرع میں ۵، اور دوسرے تیسرے مصرع میں ۷۔ ۷ ارکان ہوتے ہیں۔

(۲) سیڈوکا۔ یہ چھ مصرعوں کی نظم ہوتی ہے۔ پہلا اور چوتھا مصرع ۵۔ ۵ رکن کا اور دوسرا تیسرا اور پانچواں مصرع ۷۔ ۷ ارکان کا ہوتا ہے۔

(۳) بستوسیکیکا۔ یہ چھ مصرعوں کی ہیئت ہوتی ہے۔ پہلا اور تیسرا مصرع ۵۔ ۵ رکن کا، دوسرا چوتھا پانچواں اور چھٹا مصرع ۷۔ ۷ ارکان کا ہوتا ہے۔

(۴) چوکا۔ اس کا دوسرا نام ناگا اوٹا بھی ہے۔ اس میں پہلا مصرع ۵ رکن کا اور دوسرا ۷ رکن کا ہوتا ہے۔ اس میں مصرعوں کی تعداد مقرر نہیں ہے۔ جاپانی شاعری میں طویل ترین چوکا ۱۴۹ مصرعوں

ف۱ یہ تفصیلات پروفیسر کے۔ ساجی (جاپان) کے خط سے ماخوذ ہیں۔

کلا ہے۔ چوکا میں ایک اضافی مصرع آخر میں ہوتا ہے اور وہ سات رکن کا ہوتا ہے۔

(۵) ٹنکا۔ یہ ۵ مصرعوں کی ہیئت ہے۔ پہلا اور تیسرا ۵-۵ رکن کا اور دوسرا چوتھا نیز پانچواں ۷-۷ رکن کا ہوتا ہے۔ قدیم زمانے میں یہ ہیئت تین حصوں میں منقسم تھی پہلے حصہ میں ۵ اور ۷ رکن کے بالترتیب دو مصرعے دوسرے حصہ میں ۵ اور ۷ رکن کے بالترتیب دو مصرعے اور تیسرے میں ۵ رکن کا ایک مصرع ہوتا تھا۔ دسویں صدی سے اس ہیئت میں محض دو حصے ہوتے ہیں۔ پہلے حصہ میں بالترتیب ۵-۷ اور ۵ ارکان کے تین مصرع اور دوسرے میں ۷ اور ۷ رکن کے دو مصرعے ہوتے ہیں۔ فضل حق قریشی نے ارکان کو بول قرار دیا ہے لکھتے ہیں کہ:

"اس کے پانچ مصرع ہوتے ہیں۔ جن میں پہلے اور تیسرے میں پانچ بول اور باقی تین میں سات سات بول ہوتے ہیں۔ مجموعی طور پر ۳۱ بول ہوتے ہیں"[۴۱]

فضل حق قریشی نے جاپانی ٹنکا کا ایک ترجمہ بھی دیا ہے:

"ایک شے جو بغیر مردہ ہو جاتی ہے
کسی بیرونی علامت کے بغیر
ایک پھول ہے
انسان کے دل کا
اس دنیا میں"[۴۲]

ٹنکا جاپانی شاعری کی ایک مقبول ہیئت ہے یہ جاپانی شاعری کی کلاسیکی شعری ہیئت تصور کی جاتی ہے۔ اس کی زبان روایتی اور مرصع ہوتی ہے اس ہیئت کا مخصوص اور مقبول موضوع فطرت مظاہر فطرت اور انسان کا درد و داغ، سوز و گداز اور سفر و حضر ہے۔ اس میں غنائی شاعری کی تمام خوبیاں ہوتی ہیں۔ ٹنکا کے دوسرے نام واکا اور اُتا بھی ہیں۔

(۶) امایو۔ اس ہیئت میں آٹھ مصرعے ہوتے ہیں اور دو مصرعوں کے چار حصے ہوتے ہیں جو بالترتیب

---

[۴۱] ماہنامہ ساقی دہلی جاپان نمبر ۱۹۳۶ء ص ۱۳۲ [۴۲] ایضاً ص ۱۳۵

۷ اور ۵ - ۷ اور ۵ ، ۷ اور ۵ ، ۷ اور ۵ ارکان کے ہوتے ہیں۔ یہ ہیئت بارہویں صدی کے آخر میں وجود میں آئی -

(۷) رینگا۔ اس ہیئت میں مصرعوں کی تعداد مقرر نہیں ہے۔ اس میں بند ہوتے ہیں۔ بندوں کے مصرعوں کی تعداد بھی مقرر نہیں ہوتی۔ دو مصرعوں سے لے کر سیکڑوں مصرعوں تک کا بند ہو سکتا ہے مگر اس کی مقبول صورت میں ۵ مصرعوں کا ایک بند ہوتا ہے جن میں پہلا و تیسرا مصرع ۵ رکن کا دوسرا چوتھا اور پانچواں ۷ رکن کا ہوتا ہے۔ اس کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس کو دو شاعر مل کر تخلیق کرتے ہیں۔ ایک شاعر بند کا پہلا حصہ یعنی پہلا دوسرا و تیسرا مصرع تخلیق کرتا ہے۔ اور دوسرا شاعر چوتھا اور پانچواں مصرع تخلیق کرتا ہے اگر بند میں مصرعوں کی تعداد زیادہ ہو یعنی ۱۸ - ۲۵ - ۵۰ ہو تو اس کے ایک بند کو کئی شاعر مل کر تخلیق کرتے ہیں۔ غرض اس ہیئت کو دو یا دو سے زیادہ شاعر مل کر تخلیق کرتے ہیں اردو میں ایک نظم "جنگل میں اتوار" ایسی ہے جس کو دو شاعروں یعنی یوسف ظفر اور میراجی نے تخلیق کیا ہے۔

پھیلے پھیلے بکھرے بکھرے لیٹے لیٹے جنگل میں
گھرے گھرے ٹھہرے ٹھہرے سوئے سوئے سائے میں
رستے رستے بہتے بہتے چھوٹے چھوٹے چشمے میں
چپکے چپکے بھورے بھورے سوئے سوئے رستے میں
آدھے آدھے پورے پورے تیکھے تیکھے کانٹے میں
تپتے تپتے سہمے سہمے دبکے دبکے ذرّے میں
چلتے چلتے رکتے رکتے تکتے تکتے کیڑے میں
اونچے اونچے چھدرے چھدرے موٹے موٹے تنے میں
نیلے نیلے پیلے پیلے لمبے لمبے طوطے ہیں
اڑتے اڑتے گاتے گاتے ننھے ننھے پنچھی ہیں
جاتی جاتی ہلتی ہلتی کٹتی کٹتی ندی ہے
نیچے نیچے پیارے پیارے نیالے نیالے پردے میں

پتلی پتلی چھوٹی چھوٹی لمبی لمبی شاخیں ہیں
ایسے ایسے ویسے ویسے کیسے کیسے پتے ہیں
سوکھے سوکھے پھیکے پھیکے دبلے دبلے ڈنٹھل ہیں
بکسے بکسے نکھرے نکھرے جھکے جھکے غنچے ہیں
بھینی بھینی میٹھی میٹھی اڑتی اڑتی خوشبو ہے
لکھتی لکھتی گھستی گھستی تھکی تھکی پنسل ہے
سنتی سنتی ہنستی ہنستی گرتی گرتی محفل ہے

یہ نظم رینگا کی دو شرطوں کو پورا کرتی ہے ایک یہ کہ اس میں دو مصرعوں کی تعداد گھٹائی بڑھائی جاسکتی ہے یعنی اس میں مصرعوں کی تعداد مقرر نہیں ہے۔ دوسرے اسے دو شاعروں نے مشترکہ طور پر لکھا ہے لیکن اس کے تمام مصرعے فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع کے وزن پر ہیں۔ یہ وزن مثمن ہے جبکہ رینگا میں ۵ اور ۷ رکن کے مصرعے ہوتے ہیں اس کو کسی طرح رینگا قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اس کی حیثیت تجربہ برائے تجربہ سے زیادہ نہیں۔

(۸) رینکو۔ یہ ہیئت رینگا سے ملتی جلتی ہے بلکہ دراصل رینگا ہی کا دوسرا نام ہے۔

(۹) **ہائیکو**۔ یہ تین مصرعوں کی نظم ہوتی ہے جس کا پہلا مصرع ۵ رکن کا، دوسرا ۷ رکن کا اور تیسرا ۵ رکن کا ہوتا ہے۔ تینوں مصرعوں کے ارکان کی مکمل تعداد ۱۷ ہوتی ہے۔ اس کے دوسرے نام ہائے کائے اور ہوکو بھی ہیں۔ اس ہیئت کی ابتدا سولہویں صدی میں ہوئی۔ مگر سترہویں اور اٹھارویں صدی میں عروج ہوا۔ یہ ہیئت جاپانی شاعری پر آج تک چھائی ہوئی ہے۔ ہائیکو کے موضوعات فطرت، موسم، مناظر، نیا سال، درد و داغ فکر و خیال ہیں۔ اس کی تکنیک بہت اہم اور مخصوص ہوتی ہے۔ ہائیکو میں کوئی ایک لفظ مرکزی اور بنیادی ہوتا ہے، جو ذہن کو معانی کے تمام امکانات کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ چونکہ ہائیکو اور جاپانی شاعری کا پس منظر مخصوص قسم کی بدھ تہذیب اور فطرت و مظاہر فطرت ہیں اس لئے ہائیکو میں اس وسیع پس منظر کو علامتوں اور پیکروں کے ذریعہ بیان کیا جاتا ہے اس کی کامیابی کا راز مخصوص قسم کی پیکریت، علامت نگاری اور جمالیاتی کیفیت میں پنہاں ہے۔ یہ خالص غنائی اور جمالیاتی شاعری ہے اور ہر قسم کی مقصدیت

سے خالی ہوتی ہے۔ فضل حق نے ہائیکو کا ترجمہ دیا ہے۔

وہ چاول کے ایک پودے کی بال جھک گئی بوجھ سے
کیونکہ ایک مکوڑا اس پر آ بیٹھا [۲۱]

اسی طرح تمنائی نے بھی "یہ دنیا" کے عنوان سے تین مصرعوں کی ہیئت کا ترجمہ دیا ہے۔

'یہ دنیا شبنم کے قطرے جیسی ہے
بالکل شبنم کے قطرے جیسی
پھر بھی کوئی ہرج نہیں [۲۲]

اس گفتگو سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو میں چینی اور جاپانی ہیئتیں نہیں ہیں۔ اور رہی عکس کی بات سو وہ بھی بس یوں ہی سا ہے۔

اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو میں نئے شعور کے ساتھ مشرق و مغرب کی ہیئتیں آئیں۔ ان میں سے بعض اردو کے مزاج میں من و عن رچ بس گئیں اور بعض ہیئتوں میں اردو شاعروں نے قدرے ترمیم و تنسیخ کر کے اپنی زبان اور عروض کے مطابق بنایا۔ مگر بعض ہیئتیں مثلاً جاپانی ہیئتیں اردو شاعری کے دامن میں جگہ نہ پاسکیں۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ اردو شاعروں نے ہیئت کے تجربے کئے مگر ابھی تجربوں کا امکان بہت ہے اور ان امکانات کو تلاش کرنا اور ان کو اپنے نئے اور اچھوتے شعری تجربوں کا وسیلۂ اظہار بنانا اردو شاعروں کا فرض ہے۔

---

[۲۱] ماہنامہ ساقی دہلی جاپان نمبر جنوری ۱۹۳۶ء ص ۱۳۲

[۲۲] ایضاً ص ۱۵

حرفِ آخر

ہیئت اور تکنیک کے تجربات کا مطالعہ کرتے وقت ضروری ہے کہ تخلیقی تجربے اور تجربۂ محض کے درمیان امتیاز کیا جائے کیونکہ ان میں سے ایک تو تجریدی و ذہنی عمل ہے اور دوسرا محض خارجی و میکانکی عمل ــــــ شعری ہیئت کی معمولی تبدیلی شعری زبان، اسلوب اور تکنیک کی سطح پر ہوتی ہے مگر غیر معمولی تبدیلیاں اس کی ساخت کی ہر سطح پر رونما ہوتی ہیں جس سے شعر کی روایتی ہیئت بدل جاتی ہے یا کوئی نئی ہیئت وجود میں آجاتی ہے۔ بادی النظر میں بعض تبدیلیاں محض خارجی سطح پر نظر آتی ہیں مگر دراصل ان کا تعلق بھی داخلی تبدیلیوں سے ہوتا ہے۔ اس لئے مواد اور ہیئت کی ہم آہنگی کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مختصراً یہ کہ ہیئت کی ہر تبدیلی شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت اور جمالیاتی کیفیت کی ندرت اور شدت سے وابستہ ہوتی ہے۔

۱۸۵۷ء سے قبل شعری روایت اور تجربے کی نوعیت پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں دو رجحان ایک دوسرے سے متضاد نظر آتے ہیں۔ ایک فارسی اصناف و اسالیب کو اپنانے کا رجحان اور دوسرا بعض مسلمہ روایات سے انحراف کا رجحان۔ اس دور میں اکثر شعراء فارسی اصناف و اسالیب کو اپنانے اور انھیں کے دائرہ میں اپنے جوہرِ طبع

دکھانے میں مصروف رہے ہیں۔ مگر روایت سے انحراف کا ہلکا سا رجحان بھی ملتا ہے۔ اس میں ایک تو ہندی اصناف و اسالیب کا رنگ ہے اور دوسرا فارسی روایات سے انحراف کا رنگ۔ اس کو ہیئت کے تجربوں کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ اس رجحان کے قوی محرکات میں علم وفضل کا اظہار، نمود و نمائش کی خواہش، مشق و مزاولت کا اعلان اور بچ کر چلنے کا شوق خاص ہیں۔ اس دور کے اکثر تجربے عروض و قوافی، صنائع بدائع کے دائرے میں ہیں۔ بعض شعراء نے اصنافِ سخن کے مروجہ سانچوں اور مسلمہ روایات سے انحراف بھی کیا ہے۔ ان میں کسی قدر تازگی اور تجربے کی جھلک ملتی ہے۔ اس سلسلے میں افضل کی بکٹ کہانی، امانت کی اندرسبھا مرزا رفیع سوداؔ کے مرثیے، اور نظیر اکبرآبادی کی بعض نظموں کا نام خاص طور پر لیا جا سکتا ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد نئے حالات، نئے افکار اور نئی جذباتی فضا کی وجہ سے اردو شاعری میں تجربوں کا آغاز ہوا۔ یہ تجربے ہیئت کی بہت سی سطحوں پر نمودار ہوتے۔ سہولت کے نقطۂ نظر سے انھیں تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ قدیم اصناف میں نئے تجربے

۲۔ ہندی اصناف و اسالیب اور چھند

۳۔ انگریزی اثر کے تحت نئی مغربی و مشرقی ہیئتیں

جو تجربے قدیم اصناف و اسالیب کے دائرے میں ہوئے ہیں ایک طرف نئے حالات کا فطری نتیجہ اور دوسری طرف ۱۸۵۷ء سے قبل کے تجربوں کی روایت کی توسیع کہا جا سکتا ہے۔ اس میں مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، غزل اور رباعی وغیرہ کے دائرہ کے تمام تجربے شامل ہیں۔ اس قسم کے تجربوں میں مثنوی کو بندوں میں تقسیم کیا گیا۔ ہر بند میں اشعار کی تعداد مختلف رکھی گئی۔ ایک مثنوی میں کئی کئی اوزان کو برتا گیا۔ رباعی کی بحر میں نظم لکھی گئی۔ مرثیہ کے موضوعات میں تنوع پیدا ہوا اور اس کو خیال کے حصوں کے مطابق مختلف بندوں میں تقسیم کیا گیا۔ ایک غزل کو ایسی بحر میں لکھا گیا جو کئی کئی اوزان میں تقطیع ہو سکتی ہے۔ رباعی کے مصرع اولیٰ سے قافیہ کی قید اڑائی گئی جو بیس اوزان کے علاوہ دیگر اوزان کو کام میں لایا گیا اور مستزاد کی شکلوں میں ہلکی سی تبدیلی نمودار ہوئی۔ قدیم اصناف و اسالیب کے دائرے میں انقلابی تجربے نہیں ہوئے۔ انھیں محض توسیعِ روایت کہا جا سکتا ہے۔

ہندی اصناف و اسالیب کو اپنانے کے رجحان نے بھی اہم تجربوں کو فروغ دیا ہے۔ اگرچہ یہ رجحان ۱۸۵۸ء سے قبل بھی ملتا ہے مگر اتنا قوی نہ تھا جتنا ۱۸۵۷ء کے بعد نظر آتا ہے۔ عظمت اللہ خاں نے اس کو ایک تحریک بنانے کی کوشش کی اور پنگل کے اصولوں سے فائدہ اٹھا کر ایک نئے نقطۂ نظر کو پیش کیا اور عملاً اس کو برت کر دکھایا۔ عظمت اللہ خاں کی شاعری ان کے نظریہ کے عین مطابق ہے۔ یہی اس کا عیب ہے اور یہی اس کا حسن بھی۔ عیب اس لئے کہ انھوں نے اپنی شاعری کو اپنے عروضی نقطۂ نظر کے چوکھٹے میں بٹھانے کی کوشش کی، جس کی وجہ سے اس میں آورد، یکسانیت اور میکانکیت پیدا ہو گئی۔ مگر حسن اس لئے کہ انھوں نے پہلی بار اردو شاعری کو تجربوں کی ایک صحت مند فضا سے روشناس کیا اور برسوں کی روایات کو مسترد کر کے نئی روایات قائم کیں۔ عظمت اللہ خاں کے نقطۂ نظر کی اشاعت کے بعد اردو میں گیتوں کا سرمایہ بڑھا۔ اور گیت کے جدید ہیئت کا تعین ہوا اس کے علاوہ اردو میں ہندی کے بہت سے چھند مثلاً سار، سرسی، ہرگیتکا، ہنس اور دوہا وغیرہ آئے ہیں۔ چونکہ یہ تمام ہندی چھند اردو بحروں سے قریب تر ہیں اس لئے ان میں تازگی اور توانائی کا احساس ہوتا ہے۔ اس دور میں بعض اسلامی عقائد کو ہندو تہذیب اور عقائد کے رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔

انگریزی اثرات کے تحت کئی سطحوں پر تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اردو شاعری کے بعض بنیادی تصورات بدلے۔ مثلاً

(الف) انگریزی کے اثرات کے تحت صوتی قوافی کو فروغ ملا اوزان کے تنوع کی روایت شروع ہوئی۔ ایک نظم میں ایک بحر کے مختلف ارکان کو مختلف مصرعوں میں برتا گیا اور ایک نظم میں کئی کئی بحروں کو استعمال کیا گیا۔ "مصرع کا تصور" بھی بدلا جس پر انگریزی کے "تصورِ مصرع" اور "مصرع مسلسل" کا اثر ہے۔ اس تصور کے تحت خیال ایک مصرع سے دوسرے مصرع تک اور دوسرے مصرع سے تیسرے مصرع تک بہتا چلا جاتا ہے اور جہاں خیال مکمل ہوتا ہے وہیں قواعد اور خیال کے اعتبار سے مصرع کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس طرح انگریزی اسٹینزا فارم کے تحت اردو میں بندوں کی نئی تشکیل وجود میں آئی۔ اردو میں انگریزی کے اسٹینزا فارم میں مربع ہیئت کو بہت برتا گیا۔ دوسرے اسٹینزا فارم یا تو آئے ہی نہیں یا بہت کم آئے ہیں اس سلسلہ میں اسٹینزا فارم سے مزید استفادہ کیا جا سکتا ہے۔

(ب) انگریزی سے اردو میں نظمِ معرا " سانیٹ " آزاد نظم، ترائیلے، مختصر نظم اور نثری نظمیں آئیں۔ مگر اردو شاعروں نے ان ہیئتوں کو جوں کا توں قبول نہیں کیا۔ بلکہ ان میں تبدیلیاں کر کے اپنایا ہے۔ مثلاً انگریزی میں بلینک ورس کے لئے ایک بحر آئمبک پینٹا میٹر مخصوص ہے جبکہ اردو معرا نظم کے لئے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ انگریزی میں سانیٹ کی تین قسمیں شیکسپیری، پیٹرارکی اور اسپنسری ہے اردو میں پہلی دونوں قسمیں ملتی ہیں مگر بہت کم۔ لیکن کوئی اسپنسری سانیٹ مطبوعہ شکل میں میری نظر سے نہیں گزرا۔ اردو شاعروں نے زیادہ تر سانیٹ اپنی طبع زاد ترتیبِ قوافی میں لکھتے ہیں۔ اور کوئی بحر بھی مخصوص نہیں کی ہے۔ جیسا کہ انگریزی میں سانیٹ سے ایک بحر مخصوص ہے۔

انگریزی میں فری ورس نے عروضی ارکان کو خیرباد کہہ کر موسیقیت کی بنیاد بول چال کے آہنگ اور لہجہ کی تاکیدوں پر رکھی اردو آزاد نظم نے مساوی الوزن مصرع کے اصول کو خیرباد مگر عروضی ارکان کو نہ چھوڑ سکی اس لئے اردو آزاد نظم کا آہنگ بول چال کے آہنگ سے زیادہ عروضی آہنگ سے قریب رہا۔ اردو میں مختصر نظمیں اور ترائیلے بھی لکھے گئے۔ مگر سانیٹ اور ترائیلے دونوں تجربے زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد نثری شاعری کا آغاز بھی ہوا۔ مگر ابھی تک کوئی نثری شاعر اعلا درجے کی نثری نظمیں نہ لکھ سکا اور اردو کے نثری شاعر مخصوص قسم کے آہنگ کی تخلیق میں بھی ناکام ہیں ممکن ہے مستقبل میں نثری شاعری کے نئے امکانات دریافت کر لئے جائیں جو ہماری شاعری کا جز بن جائیں۔

(ج) اردو میں جاپان کی بعض ہیئتوں کا ذکر بھی ملتا ہے۔ مگر جاپانی شاعری کا تانا بانا جاپان کی مخصوص تہذیب، مناظرِ فطرت، بدھ عقائد اور اشاریت سے مل کر بنا ہے۔ ان کا عروض و آہنگ کا تصور بھی مختلف ہے۔ اس لئے اردو میں جاپانی ہیئتوں کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے۔ کئی نقادوں نے اردو میں ہائیکو کا ذکر کیا ہے۔ مگر اردو میں اب تک صحیح معنی میں کوئی ہائیکو نہیں لکھا گیا۔

اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ اردو میں نئے حالات، نئی جذباتی فضا اور نئے نظریات کے تحت قدیم اصناف و اسالیب میں تبدیلی ہوئی۔ بعض نئی روایتوں کا آغاز ہوا۔ اردو میں بعض غیر ملکی شعری ہیئتیں آئیں مگر انھیں جوں کا توں قبول نہیں کیا گیا بلکہ اردو شاعروں نے ان ہیئتوں کو اپنی زبان کی ساخت، عروض اور موسیقی کے اصولوں میں ڈھال لیا ہے۔ بعض غیر ملکی شعری ہیئتوں

کے مقابلہ میں ہندی چھند اردو شاعری کے مزاج سے زیادہ قریب ہیں۔ اردو میں اب تک جتنے تجربات ہوئے ہیں ان میں وہی کامیاب ہیں جو ہماری قومی موسیقی کے مزاج کے مطابق یا اس سے قریب تر ہیں۔

اس دور میں زندگی کی ہر سطح پر عمل اور رد عمل کی رفتار تیز تر ہو گئی ہے۔ بین الاقوامی سطح پر بعض بنیادی تبدیلیاں ہو رہی ہیں۔ ایک طرف اشتراکی اور سامراجی ممالک کے درمیان کشمکش بڑھ رہی ہے، دوسری طرف بقائے باہم کے اصولوں کی افادیت کو عملاً تسلیم کیا جا رہا ہے۔ اس کے علاوہ جمہوریت کی قدروں کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے بعد بعض ممالک میں فوجی انقلاب برپا ہو رہے ہیں اور تاریخ خود کو دہرا رہی ہے۔ سوشلزم کا خواب بھی کثرت تعبیر سے پریشان ہو رہا ہے۔ غرض سیاسی، سماجی اقتصادی سطح پر مفاد پرستی، غلبہ اور خود غرضی کی نفسیات کی جلوہ گری ہے جس سے کم و بیش ہر ملک متاثر ہے۔

ایک طرف ہم بین الاقوامی سیاست کے اثرات قبول کر رہے ہیں اور ان پر اپنا اثر استعمال کر رہے ہیں۔ دوسری طرف بین الممالک ثقافتی تعلقات کی ضرورت کا احساس بڑھ رہا ہے۔ جس سے ایک دوسرے کی زبان، ادب، تہذیب سے واقفیت بڑھ رہی ہے۔ اس واقفیت سے اردو ادب و شعر کو نئی معنویت ملنے کے امکانات بڑھ رہے ہیں جس طرح انگریزی کی واقفیت سے اردو میں انگریزی ہیئتوں کا نفوذ ہوا اس طرح دوسرے ممالک کی نئی زبانوں سے واقفیت سے نئی ہیئتوں کا ورود ممکن ہے۔

ذہنی افق پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ سیکڑوں رنگ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں۔ سیاسی سطح پر دائیں اور بائیں بازو کی طاقتیں دست و گریباں ہیں اور بعض درمیانی طاقتیں دونوں طرف ہاتھ بڑھا رہی ہیں۔ اگرچہ رنگ و نسل، مذہب اور علاقائی تعصب کو محسوس کیا جا رہا ہے، مگر ابھی تک اس سے عام زندگی کو پاک نہیں کیا جا سکا۔ جس کا اثر سیاسی سطح پر بہت دور تک نفوذ کر گیا ہے۔ اقتصادی طور پر نو بیانے کی اسکیم سے فری انٹرپرائز تک ہر قسم کی اقتصادی پالیسی کو اپنایا جا رہا ہے۔ اس سے بعض پیچیدگیاں دور ہو رہی ہیں مگر بعض نئی الجھنیں پیدا ہو رہی ہیں۔ اگرچہ ملک میں نئی قسم کی سرمایہ داری ابھر رہی ہے اور نو دولتیوں کا فروغ ہو رہا ہے مگر پسماندہ طبقے بھی ابھر

رہے ہیں اور اس میں کسی حد تک خود اعتمادی اور معاشی خوشحالی کے آثار پیدا ہو چلے ہیں۔ ملک میں زرعی انقلاب کے ساتھ ساتھ صنعتی ترقی بھی ہو رہی ہے۔ جب کوئی ملک پہلے پہل صنعتی انقلاب سے دو چار ہوتا ہے تو سماج میں مفاد پرستی، خود غرضی اور جنگ زرگری بڑھ جاتی ہے۔ ملک کی اقتصادیات پر ان سب خطرات کو محسوس کیا جا رہا ہے اور ایک ایسے سماج کی تشکیل کی ضرورت کا احساس بڑھ رہا ہے جس کی بنیاد نیشنلزم، جمہوریت، سوشلزم اور سیکولزم پر ہو۔

ملک میں تعلیم کی اہمیت کا احساس بڑھ رہا ہے۔ نئے نئے اسکول اور کالج اور یونیورسٹیاں کھل رہی ہیں۔ لازمی تعلیم پر بھی زور دیا جا رہا ہے۔ اب تعلیم چند نام نہاد شرفا یا امرا کا زیور نہیں سمجھی جاتی بلکہ آہستہ آہستہ اب تعلیم پر ہر کس و ناکس کے حق کو تسلیم کیا جا رہا ہے۔ پسماندہ طبقات تعلیم پانے لگے ہیں۔ یہ طبقات اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے اوپر آئیں گے اور اپنے ساتھ اپنی تہذیبی قدریں بھی لائیں گے اور اپنی بولی اور ادب کے مثبت عناصر کو اپنے فکر و فن میں سموئیں گے۔ اس طرح تمام قومی زبانوں کے ساتھ اردو کو بھی مختلف بولیوں کے علاقائی اور طبقاتی ادب اور آہنگ سے مستفید ہونے کا موقع ملے گا اور اس کا اثر ہیئت پر بھی ہوگا

تعلیمی اداروں میں علاقائی زبانوں میں تعلیم دی جا رہی ہے۔ سرکاری طور پر ایک علاقہ میں دوسرے علاقے کی زبان کی تعلیم دی جانے لگی ہے اور ثقافتی لین دین کا سلسلہ پہلے سے زیادہ پھیل گیا ہے اس کے اثرات ایک دوسرے پر ہوں گے اور ایک خاص منزل پر ان اثرات سے ادب و شاعری بھی متاثر ہوگی۔ امید ہے کہ قومی زبانیں ایک دوسرے کے صوتیاتی اصولوں، آہنگ کے مسلمات، شعری قدروں، تکنیک نیز ہیئت کی نئی جہتوں سے استفادہ کریں گی۔ اردو شاعری کو بھی اس مشترکہ سرمائے سے حصہ ملے گا اور تکنیک نیز ہیئت میں اضافے اور تجربے ہوں گے۔

آج کل لوک ادب کی طرف بھی توجہ ہو رہی ہے۔ فلم نے لوک گیتوں کی دھنوں سے بہت استفادہ کیا ہے۔ ادھر قومی زبانوں کے لوک گیتوں کو جمع کیا جا رہا ہے اور ان کے اصول آہنگ وقوافی اور زبان اسلوب نیز ہیئت کا مطالعہ کیا جا رہا ہے۔ یہ بہت مفید اور اہم کام ہے۔ اس کے اثرات ملک کی ترقی یافتہ زبانوں کے ادب پر ضرور ہوں گے اور اردو کی شعری ہیئت بھی

اس سے متاثر ہو گی۔ اردو میں یہ عمل شروع ہو چکا ہے اور اردو گیت نے لوک گیت کی روایت سے کافی استفادہ کیا ہے اور بعض نظمیں لوک گیتوں کی دھنوں پر لکھی گئی ہیں۔

ہر دور میں شعری ہیئت کے تجربے ہوتے رہے ہیں اور ہوتے رہیں گے۔ ابھی تک تکنیک اور ہیئت کے تجربات کے تمام امکانات سے فائدہ نہیں اٹھایا گیا ہے اس لئے یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ مستقبل میں ہیئت کے تجربات کا ذخیرہ اور بڑھے گا اور ان میں توازن پیدا ہو گا۔ مگر کوئی تجربہ محض مشق و مزاولت کی بنیاد پر زندہ نہیں رہے گا بلکہ وہی تجربے زندہ رہیں گے جن میں اعلا شعری خوبیاں ہوں گی اور جو تاثر کی ترسیل کا بہترین ذریعہ، شعری تجربہ کی بنیادی خصوصیت نیز جمالیاتی کیفیت کا خارجی ظہور ہوں گے اور ہماری جذباتی زندگی کو سہارا دے سکیں گے۔

کتابیات

اردو کتابیں

۱ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر. تجربے اور روایت، لکھنؤ تنویر پریس (سن ندارد)

۲ احتشام حسین، سید: تنقیدی جائزے۔ الہ آباد۔ الہ آباد پبلشنگ ہاؤس۔ ۱۹۵۹ء

۳ اختر اورینوی، ڈاکٹر. قدر و نظر. لکھنؤ ادارہ فروغ اردو۔ ۱۹۵۵ء

۴ ارسطو. فن شاعری۔ بوطیقا. مترجم عزیز احمد۔ دہلی انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۹۴۱ء

۵ آزاد. محمد حسین. نظم آزاد (مرتبہ محمد ابراہیم) لاہور نولکشور گیس پرنٹنگ پریس۔

۶ اسیر۔ مظفر علی. زر کامل عیار ترجمہ معیار الاشعار لکھنؤ. مطبع منشی نولکشور ۱۸۷۲ء

۷ افلاطون۔ ریاست یا تحقیق عدل (مترجم ڈاکٹر ذاکر حسین) اورنگ آباد۔ انجمن ترقی اردو۔ ۱۹۳۲ء

۸ اکبر الہ آباد. کلیات اکبر الہ آبادی۔ دہلی۔ سنٹرل بک ڈپو (سن ندارد)

۹ انشا. انشاء اللہ خاں انشا. دریائے لطافت (مرتبہ مولوی عبدالحق) لکھنؤ الناظر پریس ۱۹۱۶ء

۱۰ تاجور نجیب آبادی۔ تصویر جذبات۔ لاہور میسرز عطر چند کپور اینڈ سنز پبلشرز۔ ۱۹۲۴ء

۱۱ جین۔ گیان چند۔ ڈاکٹر۔ اردو مثنوی شمالی ہند میں. علی گڑھ۔ انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۹۶۹ء

۱۲ حالی۔ الطاف حسین خواجہ. مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی) لاہور مکتبہ جدید۔ ۱۹۵۳ء

۱۳ حامدی کشمیری۔ اردو نظم اور یورپی اثرات۔ دہلی. مجلس اشاعت ادب۔ ۱۹۶۸ء

۱۴ سوسین لینگر. فلسفے کا نیا آہنگ (مترجم بشیر احمد ڈار) لاہور۔ ۱۹۶۲ء

۱۵ شریف۔ میاں محمد. جمالیات کے تین نظریے۔ لاہور. مجلس ترقی ادب۔ ۱۹۶۳ء

۱۶ شوکت سبزواری۔ ڈاکٹر. نئی پرانی قدریں. کراچی. مکتبہ اسلوب۔ ناظم آباد، ۱۹۶۱ء

۱۷ شہریار۔ مغنی تبسم، ن۔م۔ راشد فکر و فن۔ حیدرآباد۔ مکتبہ شعر و حکمت۔ ۱۹۷۱ء

۱۸ عبادت بریلوی۔ ڈاکٹر۔ جدید شاعری۔ کراچی۔ اردو دنیا ۱۹۶۱ء

۱۹ عبدالرحمٰن۔ مولوی۔ مرآۃ الشعر، دہلی۔ جید برقی پریس۔ ۱۹۶۶ء

۲۰ عبدالوحید۔ ڈاکٹر۔ جدید شعرائے اردو۔ کراچی۔ فیروز اینڈ سنز (سن ندارد)

۲۱ عزیز احمد و آل احمد سرور۔ شعرائے عصر کا انتخاب جدید۔ دہلی) انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۹۴۳ء

۲۲ عسکری۔ محمد حسن (مرتب) میری بہترین نظم۔ الہ آباد۔ کتابستان ۱۹۴۲ء

۲۳ عظمت اللہ خاں۔ سریلے بول۔ حیدرآباد دکن۔ اعظم اسٹیم پریس ۱۹۴۰ء

۲۴ قدر۔ بلگرامی۔ غلام حسین۔ قواعد العروض۔ لکھنؤ۔ مطبع شام اودھ ۱۳۰۰ھ

۲۵ مسعود حسین خاں۔ ڈاکٹر۔ شعر و زبان۔ حیدرآباد ۱۹۶۶ء

۲۶ معین۔ محمد۔ ڈاکٹر۔ فرہنگ فارسی (جلد چہارم) تہران۔ امیر کبیر ۱۳۴۷ھ

۲۷ منصور احمد۔ واردات۔ لاہور۔ میسرز رام لال سوری اینڈ سنز۔ انارکلی ۱۹۴۱ء

۲۸ نجم الغنی مولوی۔ بحر الفصاحت۔ لکھنؤ۔ مطبع منشی نولکشور۔ ۱۹۲۷ء

اردو اخبارات و رسائل

(ماہنامہ)	ادیب	کانپور	جولائی	۱۹۱۱ء
(رسالہ)	اردو حیدرآباد	دکن	جنوری	۱۹۲۵ء
(ماہنامہ)	دلگداز	لکھنؤ	اگست	۱۸۹۸ء
	"	"	اکتوبر	۱۸۹۸ء
	"	"	مئی	۱۸۹۸ء
	"	"	جون	۱۹۰۰ء
	"	"	نومبر	۱۹۰۰ء
	"	"	دسمبر	۱۹۰۰ء
	"	"	جنوری	۱۹۰۱ء

دلگداز لکھنؤ . فروری ۱۹۰۱ء

" " جون ۱۹۱۰ء

" " دسمبر ۱۹۱۸ء

(ماہنامہ) ساقی دہلی جاپان نمبر ۱۹۳۶ء

(ماہنامہ) سویرا لاہور شمارہ ۱۹-۲۰-۲۱

(ماہنامہ) شاعر بمبئی (شمارہ گیارہ) نومبر ۱۹۶۶ء

(مجلّہ) علی گڑھ میگزین ۱۹۲۶ء

(رسالہ) فصیح الملک مارچ ۱۹۰۹ء

" " اپریل ۱۹۰۹ء

" " جون ۱۹۰۹ء

" " دسمبر ۱۹۰۹ء

(ماہنامہ) مخزن لاہور اکتوبر ۱۹۰۴ء

" " دہلی اکتوبر ۱۹۰۷ء

" " " ستمبر ۱۹۰۸ء

" " لاہور جنوری ۱۹۱۱ء

" " " دسمبر ۱۹۱۱ء

" " " اپریل ۱۹۱۲ء

" " " نومبر ۱۹۱۲ء

" " " اگست ۱۹۱۴ء

(ماہنامہ) نگارِ پاکستان کراچی سالنامہ ۱۹۶۷ء

(ماہنامہ) نیرنگ خیال لاہور اگست ۱۹۲۷ء

" " " عید نمبر ۱۹۲۷ء

(ماہنامہ) ہمایوں لاہور جولائی ۱۹۳۴ء

ہفت روزہ ہماری زبان علی گڑھ ۲۲ر اپریل ۱۹۶۰ء

" " " " " " ۱۹۶۰ء

انگریزی کتابیں

۱ اسٹی فن اسپنڈر : دی میکنگ آف اے پوئم لندن ۱۹۵۷ء

۲ ڈبلیو۔ ایف۔ البرائٹ : فروم اسٹون ایج ٹو کرسچیانیٹی لندن ۱۹۴۰ء

۳ اودن، بارفیلڈ : پوئٹک ڈکشن لندن ۱۹۵۱ء

۴ لارنس برمیر : دی ایستھےٹک ایکس پیرینس بارنس فاونڈیشن ۱۹۲۴ء

۵ اسکاٹ جیمس : دی میکنگ آف لٹریچر لندن ۱۹۴۶ء

۶ آئی اے رچرڈز : پرنسپلز آف لٹریری کریٹی سزم نیویارک ۱۹۳۸ء

۷ رد برٹس، مائکل : فیبر بک آف ماڈرن ورس، سولھواں ایڈیشن لندن (سن ندارد)

۸ کروچے : ایستھےٹکس (مترجم ڈگلاس) لندن ۱۹۲۲ء

۹ جون لیونگسٹن لووس : دی کنونشن اینڈ ریوولٹ اِن پوئٹری لندن ۱۹۳۰ء

ہندی کتابیں

۱ پرمانند شاستری : شری پنگل پی یوش دہلی ۱۹۵۲ء

۲ ڈاکٹر بھاگیرتھ مشر : کلا ساہتیہ اور سمیکشا — ۱۹۶۵ء

۳ ڈاکٹر بھولا شنکر ویاس : پراکرت پنگلم وارانسی ۱۹۵۹ء

فرہنگِ اصطلاحات

اردو اصطلاح	انگریزی اصطلاح
اپج	Originality
اجتماعی لاشعور	Collective Unconsciousness
اجزا	Syllables
اجزائی بحر	Syllables Metre
اجزائی لمبائی	Syllabic Length
ادبی زبان	Literary Language
آداب	Manners
اسطور	Myth
آزاد پیکریت	Free Imagery
آزاد نظم	Free Verse
اساطیری	Mythological
اسپنسری	Spenserian
اسلوب کی عدم موجودگی	Absence of Style
اسطوری	Mythic
اصول ساخت	Prinaiple of Structure
اضافی اصطلاح	Relative Term
اظہار کا عمق	Density of Expression
اظہار کی تکنیک	Technique of Expression
اکہرا قافیہ	Single Rhyme
امایو	Imayo

اردو اصطلاح	انگریزی اصطلاح
اندھے محرکات	Blind Impulses
آواز بازگشت	Echo
آہنگ	Rhythm
باشعور وہمی پیکریت	Eidetic Imagery
باقاعدہ تغیرات	Systematic Variations
بامعنی ہیئت	Significant Form
باہیئت	Informed
بحر	Metre
بصیرت	Insight
بند/ استینزا	Stanza
بنیادی استعارہ	Radical Metaphor
بول چال کی زبان	Colloquial Language
بے اسلوبی کی موجودگی	Presence of no style
بیانیہ	Narrative
بے رنگ پیکریت	Colourless Imagery
بے زور	Unaccented
پیچیدہ استعارہ	Complex Metaphor
پیکر	Image
پیکریت	Imagery
تاکید	Stress

English	اردو
Aesthetics	جمالیات
Aezthetic Metaphor	جمالیاتی استعارہ
Conzonant	حرف صحیح
Vowel	حرف علت
Quality of Beauty	حسن کی کیفیت
Senstious Imagery	حسی پیکریت
Sensuous Appearance	حسی ظہور
Sensous Elements	حسی عناصر
Animism	حیاتیت
Producer	خالق
Line Rhyme	خطی قافیہ
Empty Form	خالی ہیئت
Idea	خیال
Inner Rhyme	داخلی قافیہ
Inner Form	داخلی ہیئت
Two Syllabic Rhyme	دوجزی قافیہ
Dichotomy	دو قسمی
Personal Idiosyncrasy	ذاتی خصوصیت
Medium of Expression	ذریعۂ اظہار
Mental Form	ذہنی ہیئت
Colourgo Imag	رنگیں پیکریت
Formal	روائتی
Stressed	تاکیدی
Accented Metre	تاکیدی بحر
Accentual Syllabic Metre	تاکیدی اجزائی بحر
Abstract Structure	تجریدی ساخت
Assonance	تجنیس
Organization of Experience	تجربہ کی تنظیم
Fancy Imsge	تخئیلی پیکر
Personification	تجسیم
Graphic	ترسیمی
Communication	ترسیل
Communicative	ترسیلی
Characterizntion	تشخص
Variations	تغیرات
Repetition	تکرار
Technique	تکنیک
Anelogical Metaphor	تمثالی استعارہ
Symmetry	تناسب
Triple Rhyme	تہرا قافیہ
Static Imagery	جامد پیکریت
Emotional Content	جذباتی مواد
Syllable	جز
Part Rhyme	جزوی قافیہ
Aesthetic Appreciation	جمالیاتی تفہیم

Musical Composition	غنائی تخلیق	Feminine Rhyme	زنانہ قافیہ
Unstressed	غیر تاکیدی	Accented	زوردار
Neutral Style	غیر جانبدار اسلوب	Structure	ساخت
Tale	فرضی کہانی	Simple Metaphor	سادہ استعارہ
Printing	فن طباعت	Scientific Language	سائنسی زبان
Artistic Creation	فنکارانہ تخلیق	Alliteration	سہ حرفی صفت
Fine Arts	فنون لطیفہ	Auditory Rhetoric	سماعی خطابت
Short Syllables	قلیل اجزا	Trisyllabic foot	سہ اجزائی فٹ
Grammer	قواعد	Trisyllabic Substitution	سہ اجزائی نعم البدل
Week Stressed Syllable	کمزور تاکیدی جز	Poetic Metaphor	شعری استعارہ
Week Rhyme	کمزور قافیہ	Poetic Experience	شعری تجربہ
Linguistic Metaphor	لسانیاتی استعارہ	Diction	شعری زبان
Quantitative Metre	ماترائی بحر	Phonetic Form	صوتیاتی ہیئت
Matter	مادہ	Sound Picture	صوتی تصویر
Material	مادہ اور مواد	Long Syllable	طویل جز
Physical Form	مادی ہیئت	Prosody	عروض
United Whole	متحدہ کل	Organic Unity	عضوی وحدت
Dynamic Imagery	متحرک پیکریت	Organic Form	عضوی ہیئت
Active Mental Factors	متحرک ذہنی عوامل	Impression	عکس
Definite Image	متعین پیکر	Symbol	علامت
Tercet	مثلث	Formal Cause	علت صوری
Ottava Rima	مثمن	Material Cause	علت مادی
Tied Imagery	محصور پیکریت	Gospels	عیسائی مذہب کے صحیفے

مخصوص ہیئت	Definite Form
مخلوط استعارہ	Mixed Metaphor
مخمس	Quintet
مذہبی رسوم	Ritual
مردانہ قافیہ	Masculine Rhyme
مرکب استعارہ	Compound Metaphor
مسدس	Sextain
مشترک نسب	Common Denomination
مصرعہ مسلسل	Run-on line
مصنوعی پیکریت	Artifical Imagery
مصنوعی نومی پیکر	Hypna Gozia Imagery
مضبوط تاکیدی جز	Strong Stressed Syllable
مطلق تخیل	Absolute Imagination
معطل قافیہ	Suspended Rhyme
مقصد	Purpose
ممنوعات ذہنی	Taboos
مناسبت	Fitness
منطق	Logic
مواد	Substance
موسیقی	Music
میکانکی ہیئت	Mechanical Form
نپی تلی زبان	Measured Language

نجوم	Astrology
نشان	Sign
نصف قافیہ	emi Rhyme
نظریہ نعم البدل	ry of Subs ution
نظم معرا	ank Ver
نقل	itation
وحدت	nity
وضع	ttern
وہمی پیکریت	ucinatory Imagery
ہمہ آہنگ نثر	yphonic prose
ہیئت	rm
ہیئت پرستی	malism
ہیئتی ارتقا	nal Development
ہیئتی تجربہ	nal Experiment
ہیئتی مسلک	of Form
ہیئتی عناصر	al Elements
ہیجانات	ations
یادداشتی پیکر	ory Image

اشاریہ